

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA
(Teoría de la Literatura y Literatura Comparada)



TESIS DOCTORAL

**La familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran
Cuba (1959-2009). Apuntes y conexiones desde una
perspectiva dramatológica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Abel González Melo

DIRECTORES

José Luis García Barrientos
Ángel García Galiano

Madrid, 2018



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA, TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL

LA FAMILIA COMO MICROCOSMOS
EN LA DRAMATURGIA DE LA GRAN CUBA (1959-2009).
APUNTES Y CONEXIONES DESDE UNA PERSPECTIVA DRAMATOLÓGICA

Memoria para optar al grado de Doctor
presentada por

ABEL GONZÁLEZ MELO

Directores:

DR. JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DR. ÁNGEL GARCÍA GALIANO
Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2017

A mi madre

A mi hermana Pilar y mi sobrino Ramsés

A la memoria de mi padre y de mi abuela Mercedes

A mi tío Ninín

A quienes han escrito y soñado la Gran Cuba

A la Isla y sus espejos

Agradecimientos

A José Luis García Barrientos, por la sabiduría y la generosidad.

A Ángel García Galiano, por la confianza.

A mis maestros del Instituto Superior de Arte de La Habana y de la Universidad Complutense de Madrid, en especial a Raquel Carrió, Osvaldo Cano y Eberto García Abreu.

A Carlos Celdrán y Argos Teatro.

A Ernesto Fundora, juntos en este viaje por la dramaturgia nacional.

A Antón Arrufat, por el ejemplo.

A Iván Acosta, Manuel Martín Jr., Pedro R. Monge Rafuls, María Irene Fornés y Lilian Susel Zaldívar.

A Marcela Muñoz, Sándor Menéndez y Aguijón Theater de Chicago.

A Carmen Díaz.

A Lillian Manzor y Alberto Sarraín.

A Sonsoles Herreros y mis compañeros del Aula de las Artes de la Universidad Carlos III de Madrid.

A Omar Valiño y mis compañeros de Tablas-Alarcos.

A Lázaro Montoro, Fernando Tabío y Rey Montesinos, por la distancia compartida.

A Sergio Blanco, por sus autoficciones.

A Ariel Díaz Cid.

A Pilar y Ramsés.

A Ninín, Claudia y Maruchi.

A Raydel.

A mi abuela Mercedes Pereira Torres.

A mi familia toda.

A mi madre, siempre.

A Jesús y la Virgen María, por la fe y la inspiración.

Resumen

El problema de partida de esta investigación es el hecho de que no existe hasta la fecha un estudio académico que analice la familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran Cuba, entendida como la generada dentro y fuera de la Isla, durante las primeras cinco décadas de la Revolución (1959-2009), a partir de un método teórico común que permita entender esta creación como un sistema.

La hipótesis de trabajo es que en tal ámbito de estudio existe una dramatización del eje individuo-familia-sociedad, vertebrada por la fractura que el exilio ha provocado, y es posible aplicar el método de análisis dramatológico a sus textos más relevantes para poner en perspectiva los puentes entre ellos y establecer coincidencias y disidencias.

Se ha configurado una selección de obras teatrales cubanas cuyos contenidos dramatizan tal fractura y cuyas estructuras ofrecen un amplio abanico compositivo. Luego de elaborar un listado de todos los textos potencialmente atendibles (anexo 1), la criba final ha quedado conformada por *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat, *El súper* (1977) de Iván Acosta, *Sanguivín en Union City* (1982) de Manuel Martín Jr., *Nadie se va del todo* (1991) de Pedro R. Monge Rafuls, *Cartas de Cuba* (2000) de María Irene Fornés y *Retratos* (2006) de Lillian Susel Zaldívar de los Reyes.

El método dramatológico, propuesto por García Barrientos, posee una elevada precisión terminológica y sus categorizaciones se refieren a la escritura, la acción, el tiempo, el espacio, los personajes y la “visión” o recepción dramática. A partir de este, se ha efectuado un minucioso análisis de cada obra, a la par que se han revisado las circunstancias de publicación y estreno, teniendo en cuenta los enfoques de la crítica y el mapa socio-histórico y político-cultural.

Entre el resto de herramientas teóricas, destacan: Greimas para la aplicación del modelo actancial, Lotman para el estudio del héroe-actuante y la dinámica entorno-entorno, García Barrientos para el análisis retórico del discurso, así como los artículos, directamente vinculados con el ámbito de estudio, de Leal, Escarpanter, Espinosa, Triana, Barquet, Manzor, Watson-Espener, Rizk, Sarraín, Valiño, Martínez y Soto, Fundora y Caballero, entre otros.

Muy valiosas han resultado las entrevistas concedidas por tres de los seis autores estudiados (anexos 2, 3 y 4). El adecuado seguimiento de los textos como materiales dependientes de su entorno ha ido dando la medida de la huella real de los conflictos tratados en cada década y ha abonado el terreno para que, tras sucesivas acumulaciones, la investigación arribe a conclusiones sistémicas.

Distinguida por el verso libre y la función poética del lenguaje, la obra de Arrufat demuestra cómo tales elementos, aún en nuestros días, enaltecen la escritura teatral cuando son soporte y vehículo de la función dramática. Las demás obras, en prosa, evidencian distintas formas de utilización del verso y jerarquía de la función poética. El propósito de plasmar con la mayor fidelidad, y también de denunciar, lo más conflictivo de la vida cotidiana, condujo a Acosta y Martín Jr. a una escritura que, desde el diálogo, potenciara la ilusión de realidad. Este procedimiento lleva a un primer plano la función ideológica, tiñe de costumbrismo cualquier representación del universo ficticio e induce a una hibridación del lenguaje o *code-switching* que hemos examinado ampliamente.

Con evidente predominio de la construcción cerrada y la perspectiva externa de los sucesos, el conjunto de obras muestra una diversidad desde la máxima unidad de acción –con una única línea cuyos sucesos pueden ocurrir en un mismo día o lugar, o extenderse hacia otros espacios por un tiempo mayor– hasta una notable ruptura de las unidades aristotélicas. Nuestro análisis se ha detenido en las tendencias y disidencias en la estructura, toda vez que las formas en que la fábula se quiebra y diverge en diferentes líneas de acción ilustra el fenómeno de ruptura del eje individuo-familia-sociedad. Esa fractura atraviesa y determina la forma de tratamiento dramático del tiempo, el espacio y los personajes en cada uno de los textos.

Por su ubicuidad temática en el ámbito de estudio han merecido especial atención el exilio y su vehículo, el viaje, como mito y elemento esencial en la configuración de la escritura y la acción, del espacio, el tiempo y los personajes. La relación dentro-fuera, el vector temporal pasado-presente-futuro, así como la tematización y la dramatización de la familia cubana, sus vínculos de parentesco y la distribución y los mecanismos del poder, desgarrados como están por el exilio, han ocupado el centro del debate.

Palabras clave: teatro, teoría, teatro contemporáneo, teatro cubano

Abstract

The point of departure of this research is the fact that there does not exist, to date, an academic study which analyzes the family as microcosm in the theater of the Greater Cuba, understood to be that which is generated within and without the island, during the first five decades of the Revolution (1959-2009), from a common theoretical method which allows for the understanding of this creation as a system.

The working hypothesis is that in this field of study there is a dramatization of the individual-family-society axis, vertebrated by the fracture caused by exile, and it is possible to apply the method of dramatological analysis to its most relevant texts to put into perspective the bridges between them and establish points of consensus and dissensus.

A selection of Cuban dramatic texts whose contents dramatize the aforementioned fracture and whose structures offer a wide compositional range has been configured. After drawing up a list of all potentially relevant texts (annex 1), the final selection consists of *Los siete contra Tebas* (1968) by Antón Arrufat, *El súper* (1977) by Iván Acosta, *Union City Thanksgiving* (1982) by Manuel Martín Jr., *Nadie se va del todo* (1991) by Pedro R. Monge Rafuls, *Letters from Cuba* (2000) by María Irene Fornés and *Retratos* (2006) by Lillian Susel Zaldívar de los Reyes.

The dramatological method, proposed by García Barrientos, uses highly precise terminology and its categorizations relate to writing, action, time, space, characters, and “vision” or dramatic reception. Based on this, a thorough analysis of each text has been carried out while, at the same time, the circumstances of publication and premiere have been reviewed, taking into account critical reception and the sociohistorical and political cultural map.

Among the rest of the theoretical tools, standouts include: Greimas for the application of the actantial model, Lotman for the study of the acting hero and the environment/anti-environment dynamic, García Barrientos for the rhetorical analysis of the speech, as well as articles, directly linked with the field of study, by Leal, Escarpanter, Espinosa, Triana, Barquet, Manzor, Watson-Espener, Rizk, Sarraín, Valiño, Martínez y Soto, Fundora and Caballero, among others.

Interviews granted by three of the six authors studied have proven very valuable (annexes 2, 3 and 4). The appropriate follow-up of the texts as materials dependent on their environment has yielded the true measure of the traces left behind by the conflicts addressed in each decade and has paved the way so that, after successive accumulations, the research arrives at systemic findings.

Distinguished by free verse and the poetic function of its language, the work of Arrufat shows how such elements, even in our days, elevate the playwriting when they are the support and the vehicle of dramatic function. The other texts, in prose, demonstrate various forms of verse usage and the hierarchy of poetic function. The intention of capturing with the highest fidelity, and also of denouncing, the most contentious aspects of everyday life, led Acosta and Martín Jr. to a writing that, through dialogue, enhances the illusion of reality. This procedure brings the ideological function to the foreground, tinges with *costumbrismo* any representation of the fictional universe and induces a hybridization of language or code-switching that we have widely examined.

With a clear predominance of a closed construction and the outside perspective of events, the collection of works shows diversity from the maximum unity of action – with a single line whose events can occur in a single day or place, or extend to other spaces for longer – up to a remarkable break from Aristotelian units. Our analysis has focused on the tendencies and dissidences in the structure, because the forms in which the fable is broken and diverges in different lines from the action illustrates the phenomenon of rupture of the individual-family-society axis. This fracture crosses and determines the form of dramatic treatment of time, space and the characters in each of the texts.

Due to their thematic ubiquity within the field of study, exile and its vehicle, the voyage, have received special attention as myth and essential element in the configuration of script and action, space, time and characters. The within-without relationship, the past-present-future temporal vector, as well as the theming and dramatization of the Cuban family, its ties of kinship and the distribution and mechanisms of power, torn as they are by exile, have occupied the center of the debate.

Keywords: theater, theory, contemporary theater, Cuban theater

Índice

Dedicatoria	3
Agradecimientos	5
Resumen	7
Abstract	9
Capítulo 1. Introducción	17
1.1. Génesis del proyecto	17
1.2. Problema e hipótesis	18
1.3. Objetivos y desarrollo	19
1.4. Marco teórico	21
1.5. Ámbito de estudio y estado de la cuestión	23
1.5.1. La Gran Cuba y lo cubano: dentro y fuera de la Isla	23
1.5.2. Revolución: lealtad o exilio	25
1.5.3. Reunir la dramaturgia de las dos orillas	32
1.5.4. La familia como microcosmos: el eje individuo-familia-sociedad	44
1.5.5. El asunto del idioma	46
Capítulo 2. Dramaturgia de <i>Los siete contra Tebas</i> de Antón Arrufat	51
2.1. Introducción	51
2.2. Escritura	56
2.3. Acción	73
2.4. Tiempo	89
2.5. Espacio	94
2.6. Personaje	101
2.7. Conclusiones	110
Capítulo 3. Dramaturgia de <i>El súper</i> de Iván Acosta	115
3.1. Introducción	115
3.2. Escritura	119
3.3. Acción	128
3.4. Tiempo	138
3.5. Espacio	144
3.6. Personaje	149
3.7. Conclusiones	157

Capítulo 4. Dramaturgia de <i>Sanguivin en Union City</i> de Manuel Martín Jr.	161
4.1. Introducción	161
4.2. Escritura	166
4.3. Acción	175
4.4. Tiempo	197
4.5. Espacio	203
4.6. Personaje	211
4.7. Conclusiones	223
Capítulo 5. Dramaturgia de <i>Nadie se va del todo</i> de Pedro Monge Rafalls	227
5.1. Introducción	227
5.2. Escritura	230
5.3. Acción	241
5.4. Tiempo	253
5.5. Espacio	261
5.6. Personaje	274
5.7. Una polémica	283
5.8. Conclusiones	289
Capítulo 6. Dramaturgia de <i>Cartas de Cuba</i> de María Irene Fornés	293
6.1. Introducción	293
6.2. Escritura	295
6.3. Acción	315
6.4. Tiempo	328
6.5. Espacio	337
6.6. Personaje	343
6.7. Conclusiones	350
Capítulo 7. Dramaturgia de <i>Retratos</i> de Lillian Susel Zaldívar de los Reyes	355
7.1. Introducción	355
7.2. Escritura	357
7.3. Acción	362
7.4. Tiempo	367
7.5. Espacio	372
7.6. Personajes	377
7.7. Conclusiones	381
Capítulo 8. Conclusiones	385

Bibliografía primaria	401
Bibliografía secundaria	403
Anexo 1. Listado de obras consultadas	415
Anexo 2. Entrevista a Antón Arrufat	421
Anexo 3. Entrevista a Iván Acosta	425
Anexo 4. Entrevista a Pedro R. Monge Rafuls	429

[...] en algún momento, no sé cuándo, no sé cómo, el mar que nos separa [...] desaparecerá, y la cultura cubana se hará aún más diversa y rica sin perder su identidad, pues los creadores de “ambas orillas” pertenecen a una sola cultura, un solo teatro, como si fuesen las dos caras de una misma y legítima moneda. Porque la verdadera unidad es la que muestra la riqueza de una diversidad de miradas.

RINE LEAL

Capítulo 1

Introducción

1.1. Génesis del proyecto

Si es cierto que “la literatura no puede estudiarse con olvido de la historia general del país” (Portuondo, 1981: 21), deberá entenderse que la dramaturgia cubana contemporánea se haya desarrollado paralelamente en los dos territorios que, por razones sociopolíticas, económicas y culturales, configuran el imaginario nacional: la Isla y el exilio. Aquel grito romántico que en 1836, a sus veintidós años, profería Gertrudis Gómez de Avellaneda cuando abandonaba las costas cubanas rumbo a España: “¡Adiós, patria feliz, edén querido!”, se ha multiplicado en millones de isleños cuyas vidas, marcadas por el destierro, han permanecido unidas a la patria por un cordón umbilical.

Como ha expresado Rine Leal (1995b), eminente historiador de nuestra escena:

Una isla es siempre un sitio a donde llegar, y también de donde partir, y en el caso de Cuba la insularidad convierte a la Isla en una expresión histórica que vence los límites geográficos. [...] Nuestra Isla es siempre un territorio de acercamientos y lejanías, un espacio donde la geografía deviene rápidamente historia. Y nuestra historia cultural (concebida como expresión acumulativa de la identidad) nos muestra y demuestra que la expresión artística del cubano ha sido siempre unívoca y resistente a la separación. (IX)

Tres condiciones vitales me emparentan con la mayoría de los autores que en este libro estudio: ser cubanos, ser dramaturgos y ser exiliados. Cada una de estas condiciones se ha dado en mí de manera fluida e imprevista. Nací cubano, en La Habana, luego de cuarenta y cuatro semanas en el vientre de mi madre, que solo se enteró de mi existencia a los seis meses de embarazo. Aunque mi carrera universitaria fue la Teatrología, la práctica me fue acercando a la dramaturgia desde los veinte años, al punto de ser hoy el eje de mi vida profesional. A los veintiséis llegué a Madrid de visita, luego de haber conocido en viajes anteriores México y Londres, y la ciudad me

abrió los brazos, me abrazó y no quiso soltarme: mi idilio con España dura ya casi once años.

Estas tres condiciones, por otra parte, se han ido amalgamando en mi creación autoral de ficción, que dibuja un amplio espectro temático relacionado con la forma en que el exilio ha fracturado el eje individuo-familia-sociedad en la Cuba contemporánea. Ahí están, para demostrarlo, siete de mis obras: *Vendré mañana a despedirte* (2004), *Adentro* (2005), *Nevada* (2005), *Ataraxia* (2008), *Sistema* (2012), *Epopéya* (2014) e *Intemperie* (2016), estrenadas y publicadas casi en su totalidad. Textos que se afanan en observar cómo la familia cubana, unida a la circunstancia del exilio, logra ser la mejor célula para “desmontar” el mapa social al poner de relieve sus contradicciones.

Acometer la investigación que sigue ha implicado desentrañar los mecanismos creativos de seis dramaturgos que siento muy cercanos a mí, por más lejos que se hallen de mi actual entorno físico. A la mitad de ellos no he tenido el gusto de conocerlos personalmente, pero puentes subterráneos me comunican con sus poéticas. Adentrarme en sus universos y analizarlos en conjunto es, de algún modo, ser coherente con mi tradición, es decir, conmigo mismo.

1.2. Problema e hipótesis

El problema de partida de esta investigación es el hecho de que no existe hasta la fecha un estudio académico que analice la familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran Cuba, entendida como la generada dentro y fuera de la Isla, durante las primeras cinco décadas de la Revolución (1959-2009), a partir de un método teórico común que permita entender esta creación como un sistema.

Bastante desconocida dentro del país por razones esencialmente políticas, la dramaturgia escrita por cubanos fuera de Cuba, en especial en Estados Unidos, amerita un estudio que la integre, no que la segregue. El teatro nacional es uno, ha sido hecho tanto dentro como fuera del país: ambos territorios significan un mismo paisaje, son protagonistas inevitables de un proceso histórico único. Me siento tentado a demostrar que los vínculos que acercan la dramaturgia de las dos orillas son fundamentales para entender el arte y la vida de la Cuba contemporánea.

Del problema antes planteado surge mi hipótesis de trabajo: existe una dramatización de la familia como microcosmos, o lo que es lo mismo, una

dramatización del eje individuo-familia-sociedad, en la dramaturgia de la Gran Cuba, vertebrada por la fractura que el exilio ha provocado durante los cincuenta primeros años de la Revolución, y es posible analizar su evolución mediante la aplicación del método dramatológico a sus textos más relevantes, para poner en perspectiva los puentes entre ellos y establecer coincidencias y disidencias.

1.3. Objetivos y desarrollo

El primer objetivo ha sido configurar una selección de obras teatrales cubanas, escritas en el ámbito de la Gran Cuba entre 1959 y 2009, cuyos contenidos dramaticen la fractura que el exilio ha generado en el eje individuo-familia-sociedad, y cuyas estructuras ofrezcan un amplio abanico compositivo para la aplicación del método dramatológico.

Para cumplir este objetivo comencé por elaborar un listado de las obras teatrales, pertenecientes al ámbito de estudio, que ya hubiese leído. Seguidamente me di a la tarea de rastrear, leer y fichar todo lo que no conocía pero que era indispensable consultar. Una revisión del listado completo de esos textos, que supera los cien títulos y conforma el anexo 1, hace evidente que, con el curso de los años, la dramatización que nos ocupa ha ido proliferando. Ante tal volumen –cuantitativo y cualitativo– de material dramático, la decisión fue que cada década estuviera representada por una obra. El puzle que tenía ante mí permitía múltiples combinaciones de fábulas concebidas tanto dentro como fuera de la Isla. Sin embargo, como ha advertido Ángel García Galiano (2013a), “un lector, una sociedad, una época, subraya más estos rasgos que aquellos” (55), de modo que en mi selección final resaltan, desde luego, los rasgos que más me interesan como lector-espectador, no solo de estas obras, sino de esta sociedad y de esta época.

Ha primado en mi criba un difícil trenzado entre la calidad dramática de los textos y la forma en que, de conjunto, estos dan fe de la evolución, en cuanto a contenido y forma, de los sucesivos enfoques dramáticos sobre la fractura que el exilio ha provocado en el eje individuo-familia-sociedad a lo largo de media centuria.

Así, durante los años sesenta del siglo XX, el tema es escasamente tratado. Encontramos un predominio de la metáfora, por lo cual la obra escogida ha sido *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat (1935), escrita en la Isla. El abordaje desde

una óptica más realista, cercana por momentos al costumbrismo pero matizada con determinados efectos de extrañamiento, llega en las dos décadas siguientes, y es mediante textos generados en Estados Unidos que he decidido demostrarlo: *El súper* (1977) de Iván Acosta (1943) como representante de los setenta, y *Sanguivin en Union City* (1982) de Manuel Martín Jr. (1934-2000) de los ochenta. La deliciosa subjetivación que introducen las ficciones dramáticas a partir de los años noventa, tiene, a mi juicio, sus dos mayores exponentes en *Nadie se va del todo* (1991) de Pedro R. Monge Rafuls (1943), y en *Cartas de Cuba* (2000) de María Irene Fornés (1930), ya a inicios de la primera década del siglo XXI, y es por ello que son las que representen esas dos décadas.

Al hacer un balance, me percaté de que, salvo el texto de Arrufat, todos los demás habían sido escritos fuera de la Isla, por autores exiliados en los Estados Unidos en distintas etapas de sus vidas. En términos generacionales, Fornés, Martín Jr. y Arrufat nacieron en los años treinta; la primera se asentó en Estados Unidos con su familia a mediados de los cuarenta, siendo una adolescente; Martín Jr. visitó el país en los cincuenta y se estableció allí, y Arrufat lo visitó pero regresó a Cuba con el triunfo revolucionario. Acosta y Monge Rafuls comparten el año de nacimiento a inicios de los cuarenta, 1943, y el año de exilio a inicios de los sesenta: 1961. Me interesaba añadir al menos una voz posterior a estas, y esa fue la razón por la que decidí sumar una sexta obra al proyecto: *Retratos* (2006) de Lillian Susel Zaldívar de los Reyes (1971), escrita dentro de Cuba en la primera década del siglo XXI por una autora nacida a inicios de los setenta, y que añadía, además, un paisaje del exilio diferente al norteamericano: Europa.

Una vez completada la selección, me dirigí a mi segundo objetivo: realizar el análisis de cada una de las obras seleccionadas, con base en el método dramatológico cuya utilidad comentaré en breve.

Había tenido la precaución de que las obras elegidas no solo estuviesen publicadas, sino también estrenadas, para así observarlas a través de ese arco que va de la letra impresa al escenario y que signa, en definitiva, el sentido del teatro. Ello me ha permitido, a la par, entablar cierto debate no solo con las visiones críticas que los textos han generado, sino con sus montajes –aunque tal debate no sea en sí mismo una finalidad de esta investigación. La pulsión entre literatura y escena, es decir, el encaje propiamente teatral de estas escrituras dentro de sus contextos, así como el engarce de los textos y su recepción, ha sido durante el proceso una herramienta esencial para especular sobre la cartografía que me incumbe. Asimismo han resultado muy valiosas

las entrevistas que tres de los seis autores aquí reunidos han tenido la generosidad de concederme y que conforman los anexos 2, 3 y 4.¹

Por último, la puesta en perspectiva de los rasgos dramatológicos comunes de las seis obras me ha permitido arribar a conclusiones que, siendo aún parciales dado el estricto ámbito autoral analizado, sacan a la luz conexiones entre ellas, al tiempo que abren inquietantes puertas a un desarrollo más amplio y abarcador de esta investigación.

1.4. Marco teórico

A finales del año 2007, es decir, hace casi una década, entré en contacto con la dramaturgia, según la concibe y explica José Luis García Barrientos en múltiples libros y artículos, en especial en *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2001), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (2004) y *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español* (2014). Por primera vez en un solo mapa teórico encontré respuesta, parcial y tentadora como toda respuesta buena, a las interrogantes que durante años, desde mis estudios de Teatrología en el Instituto Superior de Arte de La Habana, me había formulado en materia de deconstrucción dramática, integración y contraste de saberes.

Dos años después tuve el gusto de comenzar a formar parte del grupo y el proyecto de investigación “Análisis de la dramaturgia actual en español”, que desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas coordina García Barrientos.² Hasta el momento, mi participación en el grupo ha dado como resultado la publicación de dos capítulos en sendos volúmenes colectivos (González Melo, 2011, 2016), así como la publicación en 2015 de *Cómo se comenta una obra de teatro* para Ediciones Alarcos en Cuba, que he tenido el privilegio de editar (García Barrientos, 2001).

La propuesta de García Barrientos me sedujo desde el principio. Su metodología, una técnica objetiva y contundente para “desmenuzar” tanto textos como espectáculos, síntesis de más de dos mil años de teoría teatral desde Aristóteles hasta Ubersfeld o

¹ Las entrevistas a Arrufat, Acosta y Monge Rafuls parten de un cuestionario común. Lamentablemente no he podido contar con el testimonio de Martín Jr., fallecido en 2000, ni con el de Fornés o el de Zaldívar de los Reyes.

² Se trata de un proyecto que se extiende ya por nueve años (2009-2017), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, primero, y luego por el de Economía y Competitividad del Gobierno de España, que atiende la dramaturgia de Cuba, México, Argentina, España, Uruguay, Chile, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Costa Rica.

Pavis, resulta un excelente aparato conceptual. Mediante categorizaciones que se refieren a la escritura, la acción, el tiempo, el espacio, los personajes y la “visión” o recepción dramática, este sistema se vuelve particularmente útil a la hora de efectuar comparaciones, puesto que, una vez aplicados similares lineamientos al conjunto de los textos dramáticos, no solo arroja luz sobre semejanzas y diferencias, sino que devela ocultas prestaciones a menudo solapadas en las estructuras profundas de los argumentos. Otra de las ventajas del método, quizás la que más lo acerca a la exquisitez científica, es su inquebrantable nivel de precisión terminológica, que puntualiza desde lo más general hasta los detalles. Dada su flexibilidad interna significa, por último, un corsé que no restringe ni esquematiza la escritura de un dramaturgo, sino que orgánicamente intenta captar las claves de su escritura para hacerlas valer y resonar en una armazón de leyes universales.

Como he dicho ya, para ser consecuente con mi interés de sostener un repaso de la fractura del eje individuo-familia-sociedad a causa del exilio, la valoración dramatológica de los textos se irá completando con un acercamiento a su repercusión escénica y contextual, lo cual también se halla en la intención del método. Así, a lo largo de la investigación, el andamiaje conceptual irá acompañado de la revisión de las circunstancias en las que acontecieron el estreno y la publicación de los textos, de los ángulos desde los que fueron interpretados. Solo un adecuado seguimiento de las obras como materiales cerrados en sí pero dependientes de su entorno dará la medida de la huella real de los conflictos tratados en cada década y abonará el terreno para que, tras sucesivas acumulaciones, la investigación arribe a conclusiones sistémicas.

Del resto de herramientas teóricas que utilizo –y que la bibliografía consigna–, destaco aquí, por su recurrencia en los sucesivos análisis, *Semántica estructural* de A. J. Greimas (1966, 1970) –para la aplicación del modelo actancial–, *Estructura del texto artístico* de Y. M. Lotman (1970) –para el estudio del héroe-actuante y la dinámica entorno-antientorno– y J. L. García Barrientos (1998) –para el análisis retórico del discurso.

En lo concerniente al ámbito de estudio han sido esenciales R. Leal (1975, 1980, 1995b), E. Bejel (1979), J. A. Escarpanter (1986), C. Espinosa (1992b), J. Triana (1999b), J. Barquet (1999, 2001, 2002, 2007a, 2007b), L. Manzor (1995), M. I. Watson-Espener (2001), B. Rizk (2005), A. Sarraín (2007), O. Valiño y E. Fundora (2010, 2011, 2012), E. M. Martínez y F. Soto (2014b), E. Fundora (2015b) y C. Caballero (2016), entre otros.

1.5. Ámbito de estudio y estado de la cuestión

1.5.1. *La Gran Cuba y lo cubano: dentro y fuera de la Isla*

Adentrarse en la dramaturgia cubana a partir de la segunda mitad del siglo XX supone un ejercicio integrador del amplio espectro que esta abarca: lo escrito tanto dentro como fuera de la Isla. Si bien la emigración ha sido, desde el período colonial, un fenómeno permanente en la sociedad cubana debido a cuestiones de índole económica y política —no se olvide que en pleno siglo XIX el escritor mayor y Héroe Nacional de Cuba, José Martí, desarrolló su obra en el extranjero—, luego de la “independencia” en 1902 aún se vivieron éxodos importantes en la década del veinte y la del cincuenta. Sin embargo, como afirma Ana López (1996), “no exodus has been as massive or prolonged as the one provoked by the 1959 revolution. By some (conservative) estimates, as much as 10 percent of the island’s present population [...] lives in exile” (39).³

Fue justamente López quien propuso la idea de “Greater Cuba” para definir, a mediados de los años noventa del pasado siglo, el ámbito que acogía a cineastas cubanos, pertenecientes a distintas generaciones, exiliados en Estados Unidos desde los comienzos mismos de la Revolución, y los ponía en relación con quienes se habían mantenido creando dentro del país. Lillian Manzor (2005) aplica la definición a los dramaturgos y habla de “ese espacio cultural y no geográfico que comprende la Isla y la diáspora” (VII). Es Ernesto Fundora (2015b) quien, a mi juicio, ofrece la visión más completa del asunto, al releer el concepto de López y referirse entonces a “esa Gran Cuba que es un espacio de ninguna orilla, que trasciende las fronteras geográficas y recompone la ‘cubanidad’ a partir de la sumatoria de la experiencia y las producciones culturales de la isla y la diáspora, más allá de competitividades estéticas o jurisdicciones nacionales” (12).

Por la misma época en que López formula su concepto, el dramaturgo José Triana (1999), exiliado en Francia durante décadas y autor de la emblemática obra *La noche de los asesinos*, se hacía las siguientes preguntas sobre nuestro teatro nacional: “¿Es cubano porque se escribe en Cuba? ¿O es cubano porque lo escriben los cubanos, ya estén en la Isla o en el exilio?” (XIV). Pienso que la respuesta ya estaba dada, más de

³ [Ningún éxodo ha sido tan masivo y prolongado como el que provocó la Revolución de 1959. Según algunos estimados (conservadores), alrededor del 10% de la población cubana actual vive en el exilio.]

media centuria antes, por el antropólogo Fernando Ortiz (1940), para quien “la cubanidad no está solo en el resultado sino también en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso” (169). Me ilumina esa noción de “lo cubano” como proceso, como acción, como transcurso, incluso como vicisitud, a partir de la cual, sobre la tradición poética de la Isla, tanto ha especulado Cintio Vitier (1958) al remontarse a los diarios de Cristóbal Colón.

Para Leal (1995) es indispensable, al construir lo cubano, la perspectiva del que está enfrente, el que se ha ido, el que ha sido separado pero desea con insistencia su re inserción en el corpus al que pertenece: “lo que aporta la otredad a nuestra cultura y su teatro es una visión ‘distanciadora’ pero al mismo tiempo abarcadora de las esencias de la cubanía, que busca anhelosa la unicidad como oposición a la otredad”. Según el eminente historiador del teatro nacional, “solo la cultura puede realizar esa unidad al expresar el espíritu del país y su devenir histórico, es decir, la eticidad cubana [...] Esta cultura de la otredad, este modo de descubrir la isla desde la lejanía, envuelve la duplicidad de una mirada cómplice y activa que no se determina por la nostalgia, sino por la captación sorpresiva y profunda que define lo cubano” (XIII).

La idea de “la Cuba de enfrente” se halla también en Espinosa (1992b), para quien “cualquier acercamiento a este teatro debe partir de que se trata de un fenómeno que se inserta en el complejo entramado del teatro de lo que en Estados Unidos se conoce como minorías hispanas [y] esto nos lleva, en primer lugar, a tomar en consideración su existencia dentro de una cultura ajena que las soporta de modo marginal” (64).

Un ensamblaje de esa “visión distanciadora” planteada por Leal y el cimientio “desintegrativo e integrativo” al que se refiere Ortiz, constituye el siguiente testimonio del dramaturgo cubanoamericano Manuel Martín Jr., quien narra, en entrevista concedida a Jesús Barquet (2007), su experiencia del reencuentro:

Cuando uno visita Cuba después de haber estado fuera muchos años, hay un enamoramiento o un romance con la Isla: no con la Revolución sino con la familia y la Isla. La Isla sigue siendo la misma: no cambia. Es la madre. Cuando llegué a Cuba, todo el mundo lloraba y me abrazaba, pero yo no reaccionaba. Era luego, al acostarme por la noche, que reaccionaba: mis familiares colaban café, entraba el olor del galán de noche por la ventana... En ese momento

despertaban mis sentimientos, los cuales antes no habían salido porque no habían podido, por lo mucho que yo estaba sintiendo. (168)

Así, “los autores que componen este mosaico disperso responden a promociones distintas, formaciones diversas y ambientes diferentes, pero tienen en común la experiencia, por otra parte nada monolítica, de la revolución cubana y el exilio posterior”, según afirma José A. Escarpanter (1986), para quien “esta doble experiencia ha adoptado rasgos muy distintos, determinados por la edad, la situación social, los años de permanencia bajo Castro y las condiciones del exilio” (57-58).

1.5.2. Revolución: lealtad o exilio

Los años sesenta del siglo XX fueron especialmente sensibles dentro de la historia de una Revolución que empezaba a desplegar sus cartas ante constantes amenazas a su estabilidad. Gracias a la confianza que gran parte del pueblo cubano otorgó a Fidel Castro, y al estratégico despliegue militar, resultaron un éxito fenómenos como la lucha contra bandidos en la sierra del Escambray entre 1960 y 1966, y la derrota de los mercenarios invasores de Playa Girón el 19 de abril de 1961. Solo tres días antes el líder había proclamado el carácter socialista de la Revolución. Y poco más de un año y medio después tendría lugar la Crisis de los Misiles, que sembraría el sobresalto en las masas y tornaría irreconciliable la relación entre los gobiernos de Cuba y la Unión Soviética, por un lado, y los Estados Unidos por otro. Así ha descrito Triana (1999) el panorama sociopolítico de la década:

Pesadamente la situación se fue agravando: explosión del barco francés La Coubre en la bahía de La Habana,⁴ bombardeos de propaganda contra Castro por aviones piratas procedentes de Miami, atentados, urgentes nacionalizaciones, derrota de las tropas del exilio en Playa Girón, lucha en la sierra del Escambray de los opositores, se decreta con carácter provisional la libreta de abastecimiento (racionamiento), incendio en la tienda El Encanto, la escasez de alimentos abate a la población y es reprimida la manifestación de las

⁴ La Coubre, que transportaba armas y municiones, fue objeto de sabotaje en el puerto de La Habana el 4 de marzo de 1960. Las dos explosiones produjeron más de un centenar de muertos y doscientos heridos. Cuba lo denunció como un acto terrorista perpetrado por la CIA.

amas de casa con los calderos en las calles de Santiago de Cuba, cunden las persecuciones religiosas y políticas [...] (13)

Desde el sentido expresado por Ortiz, y posiblemente desde cualquier enfoque, una zona imprescindible de la construcción de “lo cubano” contemporáneo se debe a la Revolución de 1959. Conocidas son las reivindicaciones que en términos sociales se gestaron en la Isla a partir de ella, con énfasis en la salud, la educación y la cultura. El hecho de que el arte y la literatura comenzaran a estar subvencionados de manera permanente mejoró las condiciones de vida de los creadores y aumentó el impacto en el público. Así expresó el eminente dramaturgo Virgilio Piñera la situación:

De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales. (cit. en Miranda, 1971: 106)

Pero las bondades del flamante gobierno revolucionario tenían un matiz: exigían lealtad.⁵ El discurso pronunciado por Fidel Castro (1961) en la Biblioteca Nacional de Cuba a inicios de los años sesenta en la clausura de las reuniones con escritores y artistas cubanos, que ha pasado a la posteridad como “Palabras a los intelectuales”, dejó clara la política del diálogo: “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”.

⁵ Como afirma López (1996: 45), interpretando una opinión de Valdés (1992), “[...] in ‘Cuban’ political discourse, ‘betrayal’ does not simply connote a move away from a given political program, but a breach of personal trust. For the exiles as well as for those on the island (as demonstrated by the late 1980s Ochoa case, where high-ranking officers were accused of drug trafficking), politics requires unconditional personal loyalty, and any wavering or political difference constitute betrayal”. [En el discurso político “cubano”, “traición” no significa simplemente distanciarse de un programa político dado, sino una violación de la confianza personal. Tanto para los exiliados como para los que viven en la Isla (como lo demuestra el caso Ochoa, a finales de los años ochenta, en el cual se acusaba de narcotráfico a oficiales de alto rango), la política exige una lealtad personal incondicional y cualquier vacilación o diferencia política constituye traición.]

Ya Benito Mussolini lo había resumido también en “Todo dentro del Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado”. Solo que en nuestras latitudes la Revolución se había autonombrado fuente de derechos y por tanto se comportaba por encima incluso del propio aparato estatal y gubernamental. De manera que Fidel Castro estaba diciéndoles a poetas, pintores, músicos y demás que cada línea de sus textos, cada brochazo sobre sus lienzos o nota sacada de sus instrumentos melodiosos, iban a ser evaluados a partir de una posición ideológica. (Sánchez, 2011)

Sabido es que durante la intervención del entonces Primer Ministro en la Biblioteca Nacional, el propio Piñera se puso de pie y dijo: “Tengo miedo, tengo mucho miedo”. Hacia finales de los setenta, el escritor moriría en uno de los mayores ostracismos que haya conocido la cultura cubana.

Para Triana (1999), ese “concepto paralizador” planteado por Castro, esa “proposición asentó una dicotomía que fue larvando la conciencia de los creadores en mayor o menor grado” (XII). Los sesenta fueron, así, un período de polarizaciones donde la intelectualidad tuvo que definirse ideológicamente. Instituciones como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), la Casa de las Américas y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) afinaron los derroteros de la política cultural.

Entre el 14 y el 20 de diciembre de 1967, con el Primer Seminario Nacional de Teatro, se dictan las pautas a seguir. Se catequiza y exige qué teatro hacer, cómo hacerlo y para quién hacerlo. Y ahí se embarulla el disparate maquiavélico. Anulación o nacionalización (la orden del día) de las pequeñas salas de teatro⁶ y la reducción de temas porque el arte estaba concebido como un arma de la Revolución, del castrismo, disfrazado de marxismo-leninismo. Lo efectuado anteriormente era un reducto del capitalismo, de la decadencia burguesa o pequeño burguesa, de la alienación pervertida de un grupo de diversionistas ideológicos. Los funcionarios policíacos se arrogaron ese afán de limpieza. Redactaron grandes listas negras de autores no representables, instigaron asambleas de crítica [...] Inseguridad, delaciones e, *in crescendo*,

⁶ Como afirma Espinosa (1992b), en el período previo al triunfo revolucionario, “entre 1954 y 1958, se ubica lo que en el teatro cubano se conoce como etapa de las salitas, debido al considerable número de salas de bolsillo que se abrieron en La Habana. Es un período en el cual nuestra escena experimenta un incremento cuantitativo notable, pero que no se traduce en el salto cuantitativo que era de esperar” (24).

hasta el paroxismo, mítines de repudio en los teatros, interrogatorios, reyertas, contradicciones. Pulverización de la obra plasmada y una dolorosa incógnita hacia el futuro. (Triana, 1999: XIV)

Dos de los puntos más vergonzosos de la historia revolucionaria se localizan entre mediados de los sesenta y mediados de los setenta. El primero, la creación de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), que existieron en la Isla entre 1965 y 1968: campos de trabajo forzado adonde eran destinados jóvenes que se negaban a hacer el servicio militar, o bien religiosos, homosexuales y disidentes. El segundo, que afectó especialmente al teatro, fue la expulsión masiva de escritores y artistas, bajo sospecha de homosexualidad, de sus puestos de trabajo, luego de que el I Congreso de Educación y Cultura, celebrado entre el 24 y el 28 de abril de 1971, concluyera que “los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución” (Primer Congreso..., 1971). Este proceso, conocido como “parametración”, no terminaría sino en 1975, cuando “el Tribunal Supremo invalidó la resolución número 3 del Consejo de Cultura, por la que se acordaron los parámetros que limitaban el empleo a los homosexuales en el arte y la educación” (Zayas, 2006).⁷ Es entre 1971 y 1975 que se enmarca el período que Ambrosio Fornet (2007) denomina “Quinquenio Gris”, aunque para otros investigadores se trata de un fenómeno más amplio que abarca años anteriores y posteriores a estos.⁸

Durante este período se produjo el éxodo desde Camarioca, iniciado el 7 de octubre de 1965, cuando cubanos residentes en Estados Unidos arribaron en centenares de embarcaciones a la costa norte de la provincia de Matanzas con el fin de recoger a

⁷ Metafóricamente, y autoculpándose, Triana (1999) compara la situación vivida a lo largo de aquellos años con “Le Radeau de la Méduse” de Géricault:

Una balsa a la deriva, en medio del mar, y nosotros hacinados y fascinados por una ideología que hemos elaborado y tolerado hasta rozar la extrema promiscuidad, y de la que es imposible salir. ¿Qué era lo que nos detuvo? ¿Qué rara ceguera, qué beneficios, qué seguridades? [...] ¿Cómo consentimos? ¿Éramos tan frágiles, tan miserables que aprobamos la fuerza de los dirigentes como inefable? ¿Por qué nos aparcamos en esa atmósfera enrarecida de mentiras, oportunismo, vejaciones, sospecha y dependencia? [...] ¿La utopía de una transformación social y una independencia económica? (XIII)

⁸ Los documentales *Conducta impropia* (1984) de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, y *Seres extravagantes* (2004) de Manuel Zayas, son excelentes testimonios de la represión sufrida por los homosexuales en la época. Un exhaustivo “Mapa de la homofobia” en Cuba es el propuesto por Zayas (2006).

sus familiares. Los hechos tuvieron un gran impacto en la opinión pública y se consideró la primera salida masiva de la pequeña burguesía cubana de la Isla: más de treinta mil personas abandonaron la Isla. Dada la peligrosa travesía marítima, los gobiernos de ambos países acordaron el establecimiento de un puente aéreo denominado “Vuelos de la Libertad”, que se mantuvo vigente hasta 1974, a través del cual salieron del país cerca de un cuarto de millón de cubanos. No debe olvidarse, para comprender la obsesión por la huida que se instaló en la mente de la población, que la Ley de Ajuste Cubano⁹ había entrado en vigor en noviembre de 1966 y prometía a los isleños adquirir la residencia permanente en Estados Unidos solo con demostrar que habían estado físicamente presentes en suelo norteamericano durante al menos un año y un día. Se trata de un privilegio del que no han gozado, hasta hoy, ciudadanos de ninguna otra nacionalidad.

Los sucesos de la Embajada del Perú en La Habana abrieron la brecha al espíritu escapista en los ochenta, cuando el 4 de abril de 1980 un autobús cargado de civiles penetró a la fuerza en las instalaciones, con el fin de solicitar asilo bajo protección diplomática. Castro amenazó al embajador peruano con retirar la protección en caso de no entregar a los asaltantes; Perú se negó y concedió el asilo. El gobierno cubano hizo público que quien quisiera asilarse en la embajada podría hacerlo libremente: era incapaz de prever que en pocos días cerca de diez mil personas se refugiarían allí. Ante la debacle, Castro autorizó a los exiliados en Miami a recoger en costas cubanas a todos los familiares que quisieran irse: más de 125 mil personas –aproximadamente el 1,3% de la población– salieron por el puerto del Mariel, rumbo a Estados Unidos, entre el 15 de abril y el 31 de octubre de 1980, en uno de los mayores éxodos que la nación recuerda.¹⁰ Numerosos artistas y profesionales abandonaron la Isla por esta vía y conformaron una generación conocida como “los marielitos”.¹¹ Durante los meses que duró el fenómeno, las autoridades cubanas se encargaron de desacreditar moralmente a

⁹ *Cuban Adjustment Act*, Ley Pública 89-732, es una ley federal de Estados Unidos que aprobó el Congreso y firmó el presidente Lyndon Johnson el 2 de noviembre de 1966.

¹⁰ Entre la abundante bibliografía sobre los sucesos de la Embajada del Perú y el éxodo del Mariel, recomiendo el entrañable testimonio de Mari Lauret (2005) y la aguda mirada de Carmen Díaz (2008).

¹¹ “Marielitos” es la forma en que se ha llamado históricamente a la generación de inmigrantes cubanos que arribaron a Estados Unidos procedentes del puerto cubano del Mariel, en 1980.

quienes decidían irse del país, mediante la demora de sus trámites migratorios y la organización de actos de repudio, que incluyeron golpizas y lanzamientos de huevos.¹²

El derrumbe del campo socialista europeo a finales de la década, así como la disolución de la Unión Soviética y del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) entre 1990 y 1991, no trajeron nada bueno para un país cuya supervivencia se hallaba estrechamente vinculada a aquel entorno. Sobrevino el llamado “período especial en tiempos de paz”, que sumió a la Isla en una miseria material y humana de la que muy lentamente ha ido recuperándose. Uno de los episodios más agitados del período, conocido como “el maleconazo”, tuvo lugar en el verano de 1994, con una serie de manifestaciones antigubernamentales originadas luego de que las autoridades cubanas interceptaran cuatro embarcaciones que se dirigían hacia costas norteamericanas sin permiso y dispararan a sus tripulantes. Como reacción popular, cientos de personas, reunidas en el malecón habanero, se enfrentaron con piedras y palos a la policía y proclamaron consignas contra el régimen. A esto se suma que la emisora disidente Radio Martí había difundido la falsa noticia de que Estados Unidos enviaría al malecón embarcaciones para cargar con todo el que quisiera abandonar la Isla. El propio Castro se personó en el área de conflicto y animó al pueblo a enfrentarse a los querellantes. Esta reyerta ha sido considerada el acto de oposición más enérgico dentro de la etapa revolucionaria y fue el desencadenante de la llamada “crisis de los balseros”.

Entre 1991 y 1994 casi trece mil inmigrantes cubanos arribaron ilegalmente a costas norteamericanas tras atravesar el Estrecho de la Florida en balsas artesanales. La cantidad contrasta con el número de solicitudes aceptadas por el gobierno de Estados Unidos para el ingreso legal al país: no más de cuatro mil en el mismo período. En la Base Náutica de Tarará habían ocurrido sucesos violentos en relación con las salidas ilegales, que concluyeron con la muerte de varios jóvenes guardafronteras que cumplían el servicio militar. El flujo migratorio no cesó y miles de cubanos murieron en el Estrecho, víctimas de la deshidratación, la insolación y los tiburones. El 12 de agosto de 1994, solo una semana después del “maleconazo”, el gobierno cubano eliminó la

¹² Dos magníficas obras teatrales han abordado como centro la temática: *Huevos* (2004) de Ulises Rodríguez Febles –que no forma parte del cuerpo de esta investigación pues ya se encuentra analizada mediante el método dramatológico por García Barrientos (2011: 119-175)– y *Diez millones* (2016) de Carlos Celdrán –cuya reciente fecha de escritura se halla fuera de los límites que atiendo. Ambas han sido estrenadas: la primera por Mefisto Teatro en 2009, con dirección de Tony Díaz; la segunda por Argos Teatro en 2016, dirigida por su propio autor. Escarpanter (1986: 61) menciona dos obras sobre esta temática escritas en el exilio: *Los naranjos azules de Biscayne Boulevard* (1984) de Fermín Borges, quien fue un “marielito”, y *Resurrección en abril* (1981) de Mario Martín.

restricción a las salidas ilegales, que se incrementaron exponencialmente. Ante tal avalancha, la administración Clinton dio un viraje radical a su política y advirtió que no se permitiría la entrada de balseros al territorio: casi treinta cubanos fueron interceptados en el mar y dirigidos a las bases militares norteamericanas en Guantánamo y Panamá. Mediante un nuevo acuerdo migratorio, firmado el 9 de septiembre, Estados Unidos se comprometió a conceder un mínimo de veinte mil visados anuales a los emigrados cubanos, a la par que el gobierno de la Isla se responsabilizó de controlar el éxodo ilegal. El fenómeno tuvo una cumbre en el establecimiento en 1995 de la política de “pies secos, pies mojados”,¹³ que consistía en permitir el ingreso de inmigrantes provenientes de la Isla solo si habían pisado la costa estadounidense. La administración Obama puso fin a esta política y a la Ley de Ajuste Cubano el 12 de enero de 2017, para regocijo del gobierno revolucionaria que desde sus orígenes la había tildado de “ley asesina” al incitar al éxodo clandestino, y para lamento de la población cubana que quedó atrapada en el mar, en la frontera mexicana, en las selvas de Centroamérica durante el peregrinaje hacia el norte, o dentro de la Isla, ya sin esperanzas.

Junto a tal recorrido, conviene recordar que solo en 2013 fue eliminado el “permiso de salida” que necesitaba obtener todo cubano para visitar el extranjero, ya fuera de manera temporal o permanente. Este trámite, una de las herencias más turbias de los nexos con el bloque socialista europeo, había estado vigente durante décadas y a cualquier ciudadano le podía ser denegado. No obstante, hasta la actualidad las autoridades migratorias se reservan el derecho de expedir o no pasaporte a quien lo solicite, documento, por cierto, cuyo elevadísimo coste —correspondiente al salario medio íntegro de todo un año de trabajo— se encuentra fuera del alcance de la mayor parte de la población, que carece asimismo, por lo general, de los recursos económicos necesarios para solicitar visados y pagarse billetes aéreos al extranjero.

Este itinerario describe claramente la tensión encierro/escape que ha vivido el cubano durante la Revolución. A la “maldita circunstancia del agua por todas partes” a que alude Piñera (1943: 29) al referirse al concepto mismo de Isla, se ha superpuesto durante casi sesenta años ya un complejo mapa de resistencia al encierro por parte del pueblo y de satanización del escape por parte del gobierno. Irónicamente, muchos de los que se han exiliado en Estados Unidos u otros países en estas décadas son quienes han mantenido viva la economía nacional, mediante el envío de remesas familiares o las

¹³ *Wet feet, dry feet policy*, política que nace como consecuencia de la revisión hecha en 1995 a la Ley de Ajuste Cubano.

visitas al país, cada vez más frecuentes en los últimos años. La historia de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos es también la historia tejida entre quienes se quedaron y quienes se fueron, y en ambos casos cabría separar a quienes lo hicieron por decisión propia y a quienes fueron obligados –por sus familias, por el gobierno–, tanto a quedarse en la Isla como a salir de ella.

1.5.3. Reunir la dramaturgia de las dos orillas

Dos son los principales espacios que componen esa “Cuba de enfrente” para nuestro campo de estudio. Como afirma Espinosa (1992b), “Miami y New York constituyen los puntos en los que se concentra la mayor actividad teatral de los cubanos. Sin embargo, en cada ciudad asume características bien definidas y con diferencias muy marcadas respecto a la otra” (71).

En el contraste con otros grupos latinos se ha detenido Watson-Espener (2001) al referir –tomando en cuenta el criterio de varios estudiosos– que la comunidad cubana no ha tenido “necesidad de generar una cultura como reacción para proteger su identidad amenazada por el rechazo de una sociedad más amplia, [debido a] que el nivel de educación obtenido en su país de origen ha facilitado la rápida asimilación del cubano en los Estados Unidos”. Según Leal (1995b), “el desarraigo puede producir un lento y doloroso proceso de aculturación, pero en el caso de los escritores cubanos este proceso no es la norma general sino la excepción, que lleva el riesgo de una pérdida de identidad, de una alienación cultural, y de un *no-man’s-land* donde se es víctima de un fuego cruzado” (XI).

Watson-Espener (2001) concuerda con Espinosa en la identificación de Miami y New York como núcleos de la acción creadora y propone que “la existencia de grupos hispanohablantes en [estas] áreas [...] sugiere la posibilidad de que el autor cubano exista en dos mundos a la vez, el cubano y el anglosajón, pero que no haya creado un mundo nuevo donde se mezclen las dos culturas y los dos idiomas” (185). Ello posiblemente se deba a que sus obras siguen “teniendo un encadenamiento singular en sus personajes con los de la Isla, y si existe una disparidad, quizás sea por esa danza invisible de la melancolía, que se dice sin decirse” (Triana, 1999b: xxx).

Para Escarpanter (1986), la escasa visibilidad de la creación dramática cubana en el exilio hasta la década de los ochenta se debió fundamentalmente a que “se ha

producido en forma esporádica; solo se ha estrenado en ciudades de los Estados Unidos con población cubana considerable; se han publicado muy pocos de sus textos representados y se conservan sin estrenar y sin publicar muchos otros de indiscutible calidad” (57). Pocos años más tarde Espinosa (1992b) añadía otras causas a la escasa difusión de este repertorio:

Al igual que ha ocurrido con la música, las artes plásticas y la literatura, en los [...] años que corresponden con la etapa de la revolución ha surgido y se ha desarrollado una corriente de teatro en el exilio. Como a esas otras manifestaciones, se le conoce poco y mal, sobre todo en Cuba, debido a la ruina e inflexible práctica de borrones, exclusiones y silencio llevada a cabo por las instituciones y publicaciones de la isla. Y como ellas también, durante mucho tiempo fue despreciado por la intelectualidad progresista de Estados Unidos que, en un primer momento, simpatizó con Castro. (64)

Se hace imposible hablar del teatro escrito y producido dentro y fuera de la Isla como masas homogéneas. A lo largo de las décadas, los dramaturgos han enfrentado condiciones específicas de trabajo y han creado de acuerdo con sus inquietudes vitales, en un acto de inevitable desnudez individualizada ante su entorno. Watson-Espener (2001) observa que “el teatro de los cubanos escrito en los Estados Unidos es altamente individualista y no es el producto de un movimiento de grupo”; la investigadora entiende que el hecho de que muchos dramaturgos coincidan en el tratamiento de determinados temas se “debe más al hecho de que [...] comparten una serie de experiencias similares (como la salida de la Cuba castrista en el año 1959, por ejemplo) y no a que formen parte de la misma escuela literaria o que sigan las mismas tendencias políticas o ideológicas” (182). No puede decirse, sin embargo, que el no tener una raíz común haya quitado lustre a estos autores; el éxito de muchos en la capital del teatro norteamericano es un hecho inobjetable, como se ha encargado de exponer Kanellos (2003):

While the Hispanic theatrical environment in New York has been of necessity cosmopolitan, lending itself to the creation of companies with personnel from all of the Spanish-speaking countries, there have been groups that have set out to promote the work and culture of specific nationalities [...] the Centro Cultural Cubano also was instrumental in the 1970s in developing Cuban

theatrical expression, most significantly in producing the work of Omar Torres and Iván Acosta [...] In general, Cuban American theater is well represented in almost all of the Hispanic companies of New York, with Dolores Prida, Iván Acosta, Manuel Martín, María Irene Fornés, and Omar Torres included among the most successful playwrights. (276-277)¹⁴

Para Leal (1995b), algo que ha permitido la continuidad de la dramaturgia en el exilio ha sido el gesto

de resistencia que se manifiesta cuando el dramaturgo no se siente parte integrante del entorno social en que vive, cuando despliega los valores dejados atrás o que se llevan en la sangre a pesar incluso del nacimiento en suelo ajeno [...] La resistencia se hará sinonimia con la supervivencia, y el mismo hecho de escribir será la expresión de una identidad amenazada que se preserva a través del acto de creación. (XVI-XVII)

Ejemplos palpables de tal resistencia son los cuatro autores cubanoamericanos que analizo en esta investigación y los esfuerzos que, como gestores, han desarrollado en New York. Aunque me detendré en ellos oportunamente, permítaseme apenas apuntar aquí que fue Manuel Martín Jr. –junto a Magaly Alabau– el fundador de Duo Theater en 1969, Iván Acosta –junto a Omar Torres y Miguel Ponce– del Centro Cultural Cubano en 1972, María Irene Fornés guió durante varias ediciones el Hispanic Playwrights in Residence Laboratory de INTAR,¹⁵ y Pedro R. Monge Rafuls es el artífice de Ollantay Center for the Arts (1977) y *Ollantay Theater Magazine* (1993), que salvaguardan la memoria de la escena latinoamericana y el teatro latino en Estados

¹⁴ [Si bien el ambiente teatral hispano en New York ha sido necesariamente cosmopolita y ha permitido la creación de compañías con artistas de todos los países de habla hispana, han surgido grupos que se han propuesto promover el trabajo y la cultura de nacionalidades específicas [...] el Centro Cultural Cubano fue esencial en la década de los setenta en el desarrollo de la expresión teatral cubana, con énfasis en la producción de Omar Torres e Iván Acosta [...] En general, el teatro cubanoamericano está bien representado en casi todas las compañías hispanas de New York, con Dolores Prida, Iván Acosta, Manuel Martín Jr., María Irene Fornés y Omar Torres entre los dramaturgos más exitosos.]

¹⁵ INTAR, acrónimo de International Arts Relations Inc., organización fundada en New York en 1966 para desarrollar, presentar y promover el trabajo de artistas latinos dentro del *mainstream* norteamericano.

Unidos.¹⁶ “La precariedad no los arredra, es más fuerte la voluntad creadora y se forma un clima sumamente favorable”, afirma Triana (1999b) en referencia a esta labor fundacional, a pesar de que, sobre el encaje de lo hispano en el *mainstream*, “lo nuestro es mirado con desconfianza o un tufillo de desprecio” (xxxviii). Para Espinosa (1992b), en un medio “adverso y hostil han realizado su labor los creadores cubanos, lo que los coloca en franca desventaja respecto a sus colegas de la isla. No han disfrutado como estos de la protección del Estado. Por el contrario, han tenido que anteponer la sobrevivencia, y eso ha reducido en buena medida la creación”, a la vez que “son autores que lograron sus mejores textos cuando se han ocupado de temas distanciados de la realidad política más inmediata” (65-69).

Sin embargo, el hecho de resistir y sobrevivir a través de la creación es algo que puede aplicarse por igual, y quizás incluso con mayor énfasis, a quienes han permanecido generando su obra dentro de la Isla, soportando el éxodo de amigos y familiares, el escaso horizonte de futuro, la dificultad para cubrir las necesidades básicas de comer, asearse o vestirse. “Es, pues, la ‘unidad de pluralidades’ la que identifica la resistencia de la dramaturgia cubana de ayer y de hoy, de dentro y de fuera, y que se manifiesta con la terca resolución de escribir, ya que hacer teatro fuera de Cuba (y en la Isla) es siempre un modo de existir, de supervivir, de resistir, de ser idéntico” (Leal, 1995b: xvii). Triana (1999b) comenta que “la mayoría de los autores de las primeras etapas del exilio son neófitos en las andanzas teatrales y de la escritura; desconocen las reglas de la dramaturgia; y sin embargo con escasos medios financieros y una voluntad de acero han logrado sobreponerse y dejar el testimonio de una serie de textos valiosos” (xxx). Se me ocurre que semejante afirmación puede acompañar también el espíritu de los dramaturgos que durante la década de los sesenta y los setenta, sin formación profesional, en medio del turbulento mapa político de la Isla y de la precariedad económica que nunca abandonó el oficio, conquistaron con idéntica “voluntad de acero” los escenarios nacionales.

Gracias a esa resistencia en una y otra orilla podemos hablar hoy de una dramaturgia de la Gran Cuba que hace de la polarización entre irse o quedarse, entre partir y volver, entre añoranza y desarraigo, su tema central. Nadie discute a estas alturas la necesidad de entender el asunto como un fenómeno complejo de integración

¹⁶ En 2011 *Ollantay Theater Magazine* dedicó su número monográfico “The Playwrights Speak” a entrevistar a cuarenta y cuatro relevantes dramaturgos de Latinoamérica, y en la selección de Cuba incluyó a autores tanto de la Isla como del exilio (Monge Rafalls, 2011b).

más que de segmentación, de encaje más que de separación, de aprehensión de una identidad cultural común. Según Barquet (2007), “la pertinencia de autores de la diáspora cubana, y de cualquier otra diáspora de larga duración, a dos espacios culturales diferentes no constituye ya una rareza, y mucho menos una amenaza a prefabricadas y manipuladas identidades culturales, sino un enriquecimiento para ambos espacios e identidades” (166).

No ha sido un proceso fácil el de esta unión. Las disyuntivas políticas, generadas no solo por los gobiernos de ambos países sino también por muchas personas empeñadas en que el intercambio cultural no prospere, han ralentizado el curso del diálogo. El resentimiento y la apatía han hecho que gran parte del exilio histórico menosprecie la dramaturgia escrita y estrenada en Cuba a partir de 1959,¹⁷ a lo cual se han enfrentado enérgicamente colectivos como Prometeo (1976), Avante (1979) y La Má Teodora (1995), que desde su fundación produjeron y programaron en Miami repertorio nacional, además de que Avante mantiene vivo hasta hoy el Festival de Teatro Hispano en esa ciudad. La comunidad que permanece en la Isla, por su parte, ha desconocido por décadas, debido a su escasa difusión allí, las creaciones del exilio.

Todo un suceso fue el I Festival del Monólogo de Miami, organizado en 2001 por el Grupo Cultural La Má Teodora en colaboración con University of Miami y otras instituciones, “evento que es ya un hito en el complejo mundo de las relaciones culturales entre los cubanos de las dos orillas” (Sarraín, 2007: 179). Por primera vez desde el triunfo de la Revolución, Miami recibía a veintitrés artistas escénicos procedentes de la Isla para celebrar la cultura común. En el catálogo, el director cubanoamericano Alberto Sarraín hizo alusión a las adversidades que la organización debió superar para sacar adelante el evento con un éxito que la cronista de *El Nuevo Herald* no pudo dejar de subrayar: “En mi función de veinticinco años como crítica teatral en esta ciudad jamás había presenciado algo semejante [...] este encuentro entre dos aguas en la tierra firme de la Florida, donde un público ferviente, mayoritariamente joven, abarrotó las salas destinadas al Festival sin que ocurriera un percance, ni siquiera una manifestación en contra. Actitud ejemplar y generosa de los cubanos miamenses” (Niurka, 2001: 1C).

¹⁷ Así se ha referido el dramaturgo exiliado Manuel Reguera Saumell a esa producción: “[...] tampoco me conmueve lo que escriben los pocos dramaturgos que van quedando de mi época. Es como si se hubiera agotado el poder creativo y se sumaran a la sequía cultural y moral que asola a mi Cuba desde hace tanto, tanto tiempo. Lo poco que me llega, me resulta material rancio, viejo (en el peor sentido) y superado” (Monge Rafalls, 2011b: 128).

Sin pretensión de exhaustividad, comentaré seguidamente lo que considero crucial para mi ámbito de estudio: la publicación de antologías que han contribuido a integrar en un todo a los dramaturgos de la Gran Cuba y las que han agrupado solo a autores de la diáspora, editadas dentro y fuera de la Isla.¹⁸

En la década del sesenta aparecen las dos primeras: Casa de las Américas publica *Teatro cubano. Cuatro obras recomendadas en el II Concurso Literario Hispanoamericano de la Casa de las Américas* (1961),¹⁹ y Ediciones R, *Teatro cubano en un acto. Antología* (Leal, 1963a).²⁰ Tendrían que pasar tres décadas hasta que en Houston apareciera el volumen *Cuba American Theater* (Cortina, 1991).²¹

A comienzos de los años noventa aparece en Madrid el volumen *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, editado por el Fondo de Cultura Económica, compilado y prologado por Carlos Espinosa (1992a).²² Este “primer gran esfuerzo por eliminar la distancia entre los teatristas de la Isla y de la diáspora” (Sarraín, 2007: 176) tuvo un gran impacto en el mundo artístico y académico. Como afirmara Moisés Pérez Coterillo, director de la colección, “esta antología traicionaría su mirada si no incluyera la obra de los dramaturgos cubanos escrita en el exilio [que son] parte indiscutible de una cultura nacional hoy escindida, a quien nadie podrá negar su cubanía ni su talento.

¹⁸ Agradezco al investigador Ernesto Fundora los datos relativos a algunas de estas antologías, que él ha agrupado en la disertación “The Uses of the Stage. Canon Formation Processes in Cuban Theater”, con la que opta en 2017 al título de Doctor en Filosofía en el Department of Modern Languages and Literatures de University of Miami.

¹⁹ Incluye *La viuda* de María Irene Fornés, *La paz en el sombrero* de Gloria Parrado, *El robo del cochino* de Abelardo Estorino y *El vivo al pollo* de Antón Arrufat. En la fecha de su publicación, ya Fornés residía en Estados Unidos.

²⁰ Incluye *El caso se investiga* de Antón Arrufat, *Mañana es una palabra* de Norah Badía, *La palangana* de Raúl de Cárdenas, *Las pericas* de Nicolás Dorr, *El peine y el espejo* de Abelardo Estorino, *Los próceres* de Rolando Ferrer, *Los mendigos* de Ignacio Gutiérrez, *Gas en los poros* de Matías Montes Huidobro, *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, *El general Antonio estuvo aquí* de Manuel Reguera Saumell y *El Mayor General hablará de Teogonía* de José Triana. Aunque durante los años siguientes varios de estos autores se exiliarían, en 1963, cuando la antología se publicó, solo Cárdenas vivía fuera de Cuba.

²¹ Incluye obras originalmente escritas en inglés, o traducidas para la ocasión desde el español: *Martínez* de Leopoldo Hernández, *Your Better Half* de Matías Montes Huidobro, *Birds Without Wings* de Renaldo Ferradas, *With All and for the Good of All* de Uva Clavijo, *A Little Something to Ease the Pain* de René R. Alomá y *Once Upon a Dream* de Miguel González-Pando.

²² Incluye *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera, *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe, *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer, *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* de Abelardo Estorino, *Santa Camila de La Habana Vieja* de José Ramón Brene, *Recuerdos de Tulipa* de Manuel Reguera Saumell, *Su cara mitad* de Matías Montes Huidobro, *La noche de los asesinos* de José Triana, *Sanguivin en Union City* de Manuel Martín Jr., *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa, *El premio flaco* de Héctor Quintero, *Andoba* de Abrahán Rodríguez, *Alguna cosita que alivie el sufrir* de René R. Alomá, *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea de Abilio Estévez y *Timeball* de Joel Cano.

Su presencia en estas páginas da sentido a los deseos de reconciliación y solidaridad que formulamos para Cuba” (Espinosa, 1992a: 10).

La introducción a esta antología (Espinosa, 1992b) es uno de los recorridos más completos que conozco por la evolución del teatro de la Isla desde el siglo XIX y a lo largo del XX. El investigador va explicando los procesos artísticos en relación con el clima sociopolítico de las sucesivas etapas, periodiza de manera brillante, recupera nombres olvidados y va introduciendo a los dramaturgos como parte viva del *continuum* de una tradición.

[...] hemos querido ofrecer un censo representativo de esa realidad bicéfala que es el teatro cubano actual, sin tomar en cuenta criterios políticos esquemáticos y excluyentes con los que el arte no suele llevarse bien. Reunir por primera vez en un mismo volumen a autores de la isla y el exilio, puede ser una forma de contribuir a que esa reconciliación sea algo más que un pronóstico esperanzador. (75)

Importa al presente estudio la visión del prologuista sobre cuándo podría situarse el origen de un teatro cubano del exilio. Al explicar la situación de la escena en la Isla luego del triunfo de la Revolución y dividir a los dramaturgos en realistas y experimentales, Espinosa aclara que “hay, asimismo, otros autores de interés, como Montes Huidobro, Borges, Raúl de Cárdenas y Ferreira, pero la mayor parte de su producción la escriben en el exilio, por el que optan desde inicios de los años sesenta. Con ellos y otros que se les irán sumando se inicia el teatro cubano del exilio, un fenómeno que por su importancia y proporciones exige ser tratado aparte” (29). Los sesenta se presentan, pues, como la década de comienzo, en lo cual coincide Escarpanter (1986), quien a mediados de los ochenta había hablado de “Veinticinco años de teatro cubano en el exilio” (57).

También es 1992 el año en que se edita en Tempe el libro *Cuban Theater in the United States: A Critical Anthology* (González-Cruz y Colecchia, 1992).²³

²³ Incluye obras originalmente escritas en inglés, o traducidas para la ocasión desde el español: *We Were Always Afraid* de Leopoldo Hernández, *Dialogue of the Poet and the Supreme Leader* de Julio Matas, *Olofé's razor* de Matías Montes Huidobro, *Four minidramas (The Meeting, Doll's Play, Declaration of Principles y A Flower Vendor for These Times)* de René Ariza, *The Great American Justice Game* de Miguel González-Pando, *Traitor* de Reinaldo Arenas, *Screens* de Dolores Prida, *The marriage of Hippolyta* de Manuel Pereiras y *Perhaps the Marshland* de Héctor Pérez.

A mediados de la década, en la selección de Ollantay Press *Teatro: 5 autores cubanos* (Leal, 1995a),²⁴ se habla de “un intento de captar esas constantes de nuestro teatro y al mismo tiempo mostrar la amplia resonancia de una dramaturgia desconocida en Cuba pero que pertenece a nuestro teatro [y que] a pesar de la lejanía o la separación se entronca sin dificultad con la dramaturgia escrita en la Isla, y establece con la misma indudables nexos y polaridades” (Leal, 1995b: IX-X).

En *El tiempo en un acto. 13 obras de teatro cubano* (Triana, 1999a),²⁵ también publicada por Ollantay, el antólogo observa características comunes entre los autores escogidos, de la Isla y del exilio, en los cuales “se respira una difusa melancolía, una pujanza o un arrebató; o tal vez, una heteróclita o abigarrada configuración [...] en la escritura; o quizás sea la organización vacilante y el desparpajo lo que las define. [...] No es error ni negligencia, es un crear así. Es el rasgo de lo que somos. Empleamos el circunloquio en todas sus manifestaciones” (Triana, 1999b: xv).

También a finales del siglo aparece la selección *Kubanische Theaterstücke* (Adler y Herr, 1999a),²⁶ con doce obras del ámbito de la Gran Cuba traducidas al alemán. En Madrid ve la luz *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora. Antología*

²⁴ Incluye *Fefu y sus amigas* de María Irene Fornés, *Las monjas* de Eduardo Manet, *Nadie se va del todo* de Pedro R. Monge Rafuls, *Balada de un verano en La Habana* de Héctor Santiago y *La fiesta* de José Triana.

²⁵ Incluye *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, *La hija de Nacho* de Rolando Ferrer, *Los mangos de Caín* de Abelardo Estorino, *La espera* de Gloria Parrado, *Gas en los poros* de Matías Montes Huidobro, *Juego de damas* de Julio Matas, *El Mayor General hablará de Teogonía* de José Triana, *Un vals de Chopin* de José Corrales, *La palangana* de Raúl de Cárdenas, *Recordando a mamá* de Pedro R. Monge Rafuls, *El palacio de los cartones* de Nicolás Dorr, *¿Cuánto me das, marinero?* de Carmen Duarte y *Por culpa de una rusa* de Joel Cano.

²⁶ Incluye *Timeball oder das Spiel die Zeit zu verlieren* [*Timeball o el juego de perder el tiempo*] de Joel Cano, *Ein Walzer von Chopin* [*Un vals de Chopin*] de José Corrales, *Nimm mich mit ins Stadion* [*Llévame a la pelota*] de Ignacio Gutiérrez, *Kains Gaben* [*Los mangos de Caín*] de Abelardo Estorino, *Die Nonnen* [*Las monjas*] de Eduardo Manet, *Niemand geht ganz und gar* [*Nadie se va del todo*] de Pedro R. Monge Rafuls, *Moralischer Irrtum* [*Los equívocos morales*] de Reinaldo Montero, *Der Mann aus dem Wasser* [*El hombre del agua*] de Matías Montes Huidobro, *Havanna Delirium* [*Delirio habanero*] de Alberto Pedro, *Die Brücke* [*Cruzando el puente*] de José Triana, *Oper eines Blinden* [*Ópera ciega*] de Víctor Varela y *Die Donau* [*The Danube*] de María Irene Fornés.

crítica (González-Pérez, 1999).²⁷ Y se edita *3 Masterpieces of Cuban Drama* (González-Cruz y Waggoner, 2000).²⁸

A solo dos años de su fundación, la editorial Alarcos, perteneciente al Ministerio de Cultura de Cuba, publica bajo un mismo paraguas a autores de la Isla y el exilio en *Teatro cubano actual* (2003)²⁹ que reunía la obra premiada y las finalistas del Primer Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002. Un volumen con idéntico título (2008)³⁰ apareció luego de la tercera edición del concurso.

En 2005 Alarcos edita *Teatro cubano actual. Dramaturgia escrita en Estados Unidos* (Sarraín y Manzor, 2005),³¹ que es acompañada con lecturas dramatizadas de las obras en La Habana. En el prólogo, Manzor (2005) explica que “la hibridez caracteriza las identidades individuales y colectivas tanto a nivel de la trama como de la construcción de los personajes; es decir, los mecanismos formales ya prefiguran una situación y una conciencia híbridas” (VIII). La investigadora propone el término “usanocubano” para definir a los diversos sectores de autores cubanos que crean en Estados Unidos, y polemiza con Escarpanter (1999), en especial con el apego a las tradiciones que el estudioso observa en la dramaturgia del exilio, al manifestar que “el teatro de los usanocubanos no rechaza sino que cuestiona los procesos transitivos y unidireccionales de las adquisiciones culturales; es un teatro que siempre exhibe y a veces rechaza las normas regulatorias de la ficción del pluralismo cultural usano”, al tiempo que “en vez de tener un marcado apego a la cultura de origen, es un teatro que cuestiona esa herencia cultural, que devela y se replantea los patrones hegemónicos de la construcción nacional” (Manzor, 2005: x).

La periodización propuesta por la investigadora abarca tres bloques. El primero es el teatro bufo o vernáculo, “cuyo elemento clave es el humor y la sátira política”. El

²⁷ Incluye *La navaja de Olofé* de Matías Montes Huidobro, *Otra historia* de Pedro R. Monge Rafuls, *Las hetairas habaneras* de José Corrales y Manuel Pereiras García, *Los hijos de Ochún* de Raúl de Cárdenas, *La eterna noche de Juan Francisco Manzano* de Héctor Santiago, *Rita and Bessie* de Manuel Martín Jr., *Trash* de Pedro R. Monge Rafuls y *E-Motions/E-Mociones*, Leandro Soto.

²⁸ Incluye tres obras traducidas al inglés: *Deviations* de Julio Matas, *The Chinaman* de Carlos Felipe y *An Empty Shoe Box* de Virgilio Piñera.

²⁹ Incluye *El zapato sucio* de Amado del Pino, *Ignacio & María* de Nara Mansur, *Frijoles colorados* de Cristina Rebull y *Mamíferos hablando con sus muertos* de José Milián.

³⁰ Incluye *Noria* de Roberto Yeras, *Soledades* de Alberto Sarraín, *Cuando los muertos hablan* de Juan José Jordán y *Retratos* de Lilian Susel Zaldívar de los Reyes.

³¹ Incluye *La conducta de la vida* de María Irene Fornés, *Casa propia* de Dolores Prida, *Cualquier otro lugar menos este* de Caridad Svich, *Lorca con un vestido verde* de Nilo Cruz y *Abrázame fuerte* de Jorge Ignacio Cortiñas.

segundo es el teatro cubano en el exilio, que, a partir de Escarpanter (1999), Manzor subdivide en tres generaciones: la escindida, integrada por “dramaturgos nacidos en los años treinta [...] que ya eran famosos en Cuba o que estaban formados artística y estilísticamente allá y que continuaron y continúan escribiendo mayormente en español en el exilio”; la transterrada, cuyos miembros “nacieron casi todos en los cuarenta y salieron de Cuba siendo niños o adolescentes”; y el exilio revolucionario, compuesto por “quienes salieron de Cuba después de 1989. La mayoría de ellos nacieron durante la Revolución [y] tuvieron un papel protagónico dentro del ambiente de renovación teatral de los años ochenta y noventa”.³² El tercer bloque lo conforman los autores propiamente usanocubanos, “que escriben mayormente en inglés, [...] presentan la problemática de la identidad bicultural, al igual que ciertas preocupaciones e intereses [...] desde una perspectiva que no es puramente cubana ni puramente del exilio ni puramente anglo” (Manzor, 2005: XI-XIII). Si aplicamos tales compartimentos a la presente investigación, a los transterrados del segundo bloque pertenecerían Acosta y Monge Rafuls, y del tercer bloque formarían parte Martín Jr. y Fornés. Otra periodización relevante del teatro cubano del exilio, diferente a la de Manzor, es la propuesta por Watson-Espener.³³

Ante las periodizaciones sobre la dramaturgia del exilio, tan necesarias para los propósitos académicos y los estudios socioculturales, se advierte un rasgo unificador observado por Espinosa (1992b): “Como elemento común, está la voluntad de no perder la identidad, algo que se da incluso en el caso de los autores que se formaron en el extranjero y que escriben en otros idiomas” (65). Encontramos, por otra parte, la rotunda perspectiva de Monge Rafuls (1998): “Deseo dejar constancia [de algo] que

³² Es a este grupo que se refiere Triana (1999b) cuando afirma que no es “hasta los ochenta que la naciente generación –la criada dentro del régimen– rechaza la labor represora y demagógica de los años grises y cuestionan las evaluaciones obtusas del supuesto arte marxista y surgen los indicios de un teatro experimental, avisado” (XIV).

³³ Para Watson-Espener (2001), el primer bloque “incluye a la generación de mayor edad, que llegó a los EE.UU. en los años sesenta, con una serie de patrones culturales ya muy definidos, y que vive en la actualidad aislada del mundo de habla predominantemente inglesa”. Luego habla de “la segunda generación cubanonorteamericana, cuyos integrantes llegaron de niños y los cuales se desenvuelven, por un lado, en un ambiente cultural y lingüístico hispano y, por otro, en el ámbito literario norteamericano de lengua inglesa”. Por último, la investigadora destaca un tercer bloque “que da cabida tanto a los llegados por el Mariel, como a los últimos prisioneros políticos liberados, y a los cubanos autoexiliados que han llegado en los años recientes y que se encuentran tan aislados del mundo cultural de habla inglesa como la generación de mayor edad, pero que además han vivido sus últimos años en su propio limbo sociocultural dentro de la Cuba castrista” (182).

siempre he afirmado: [los exiliados] cubanos contemporáneos pertenecemos a una sola generación, la de los perjudicados por el castrismo”.

En la transición de la primera a la segunda década del siglo XX aparecen *Teatro cubano de Miami* (De la Paz, 2010)³⁴ y *Tres dramaturgos, tres generaciones* (Martínez Sotomayor, 2012)³⁵ en Miami; y en La Habana se edita la compilación *Re-pasar El Puente* (Martiatu, 2010),³⁶ que reúne a varios autores que crearon a la sombra de ese grupo.

Puedo situar con bastante justicia *Dramaturgia cubana de la Revolución. 30 obras en 50 años* (Valiño y Fundora, 2010, 2011, 2012)³⁷ como el proyecto editorial más ambicioso y valiente del que se tenga noticia hasta la fecha. Omar Valiño (2010) destaca que se trata de una antología

Interesada en rastrear los nexos entre teatro y revolución en el marco social. Medio siglo de una dramaturgia que, como tejido al fin, explica, desde un imaginario crítico, el proceso de una sociedad. Crítica que tantas veces le ha sido negada a este proceso como uno de sus motores; acusación que palidece ante el muestrario de un teatro, por su escritura dramática en este caso, que ha

³⁴ Incluye *Los parientes lejanos* de Julio Matas, *Tirando las cartas* de Matías Montes Huidobro, *Rehenes* de José Abreu Felipe, *Fuerte como la muerte* de Daniel Fernández, *El reloj dodecafónico* de Ernesto García, *La noche de Eva* de Yvonne López Arenal y *Triángulos obtusos* de Julie de Grandy.

³⁵ Incluye *La sal de los muertos* de Matías Montes Huidobro, *Árido* de José Abreu Felipe y *Oda a la tortura* de Ernesto García.

³⁶ Incluye *Santa Camila de La Habana Vieja* de José Ramón Brene, *Los cuchillos de 23* de Reinaldo Hernández Savio, *Aquel verano* de Gerardo Fullea León, *Las Ulloa* de Maité Vera, *Isabel está dormida* de Jesús Gregorio, *Los ángeles no son dogmáticos* de Joaquín Cuartas, *La esquina de los concejales* de Nicolás Dorr, *El sacrificio* de Eugenio Hernández Espinosa, *El rey desnudo* de José Mario, *Romance del papalote que quería llegar a la luna* de René Fernández Santana, *Yago tiene feeling* de Tomás González y *Vade retro* de José Milián.

³⁷ El primer tomo incluye *Aire frío* de Virgilio Piñera, *Santa Camila de La Habana Vieja* de José Ramón Brene, *La casa vieja* de Abelardo Estorino, *El premio flaco* de Héctor Quintero, *La noche de los asesinos* de José Triana, *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe, *La toma de La Habana por los ingleses* de José Milián y *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat. El segundo tomo incluye *La vitrina* de Albio Paz, *El súper* de Iván Acosta, *Calixta Comité* de Eugenio Hernández Espinosa, *Andoba* de Abraham Rodríguez, *Sanguivin en Union City* de Manuel Martín Jr., *Alguna cosita que alivie el sufrir* de René R. Alomá, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* de Abilio Estévez, *El esquema* de Freddy Artilles, *Molinos de viento* de Rafael González y *Exilio* de Matías Montes Huidobro. El tercer tomo incluye *Nadie se va del todo* de Pedro R. Monge Rafuls, *Manteca* de Alberto Pedro, *Los equívocos morales* de Reinaldo Montero, *Otra tempestad* de Raquel Carrió y Flora Lauten, *Cartas de Cuba* de María Irene Fornés, *Hortensia y el Museo de los Sueños* de Nilo Cruz, *Cuando el mar se ahoga en la arena* de Eduardo Machado, *El zapato sucio* de Amado del Pino, *Huevos* de Ulises Rodríguez Febles, *Educación sentimental* de Nara Mansur, *Chamaco* de Abel González Melo y *Jardín de héroes* de Yerandy Fleites.

luchado de manera permanente por ser expresión y ágora social, humana y política. [...]

[Una selección que] obedece, sobre todo, a responder cómo el teatro nacional, escrito dentro y fuera de la Isla, ha tironeado y asaeteado el cuerpo social; a cómo ha contado la historia de individuos y colectivos en medio de utopías y contradicciones, de luchas y de conflictos.

Aunque esta antología no pretende instalarse como canónica en sentido alguno, no oculta su deseo de integrar al corpus literario insular, de una vez y por todas dados el alcance del proyecto y el período del cual se ocupa, la dramaturgia cubana pensada y producida fuera del espacio nacional. Aun las visiones más ácidas incluidas aquí, sean de dentro o de fuera, responden al telúrico transcurso de interacciones resultantes de la Revolución, cuyos signos e implicaciones no quisimos ocultar, puesto que forman parte también de nuestro devenir como nación. (6)

Un dato curioso, revelador de la agudeza de los antólogos, es que cinco de las obras que la presente investigación atiende se encuentran incluidas en esa *Dramaturgia de la Revolución*. Reconozco que me hubiera resultado muy difícil acceder a algunas de ellas de no haber existido esta edición cubana.

Años más tarde vería la luz, nuevamente por Alarcos, la continuación del proyecto iniciado en 2005: *Teatro cubano actual. Dramaturgia escrita en Estados Unidos II* (Sarraín, 2016).³⁸ En el prólogo al volumen, Carolina Caballero (2016) comenta:

Es una prueba de las cosas raras que ocurren en la vida y de que todo es posible, incluso escribir teatro cubano en los EE.UU. y reconocerlo como tal. Algunos dirían que formar parte de este libro es una especie de regreso a la Isla para estos artistas que ya llevan años creando en otro país, aunque al leer las obras es claro que nunca se fueron del todo. Como quiera que uno lo vea, esta antología sirve como otro cimiento del puente que conecta aquí y allá; un puente que últimamente se construye con más facilidad y rapidez, aunque no siempre fue así. (5)

³⁸ Incluye *Bajamar* de Eddy Díaz Souza, *El León y la Domadora* de Antonio Orlando Rodríguez, *El sueño neoyorquino* de Pedro R. Monge Rafuls, *Memorias del tiempo circular* de Chely Lima, *Gaviotas habaneras* de Yvonne López Arenal y *Llévame a las islas griegas* de Cristina Rebull.

El empeño por reunir bajo un mismo concepto la escritura de las dos orillas, mostrada por las selecciones precedentes, ha ido fertilizando un terreno donde por fortuna la integración es, cada vez más, la norma. Así lo evidencian *Escena y tensión social* (Martínez Tabares, 2011),³⁹ *Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos* (Valiño, 2012)⁴⁰ y *Nueve dramas en presente* (Valiño, 2016),⁴¹ antologías editadas en la Isla; *Santa tu boca* (Caballero Menéndez, 2015),⁴² en España; *Nueva dramaturgia cubana* (Irazábal, 2015),⁴³ en Argentina; *Dramaturgia cubana contemporánea. Antología* (Fundora, 2015a),⁴⁴ en México, donde el interés del meticuloso investigador Ernesto Fundora (2015b), al incluir obras de la Isla y el exilio, consistía en, “más que la simple sucesión temporal, [...] observar cómo los textos [van] ingresando al *continuum* del teatro cubano” durante los primeros quince años del siglo XXI (13).

1.5.4. La familia como microcosmos: el eje individuo-familia-sociedad

Es nuevamente Leal (1995) quien define la idea de la familia como microcosmos dentro del teatro cubano, en el sentido del eje individuo-familia-sociedad que la

³⁹ Incluye *La paloma negra* de Rafael González, *Cuatro menos* de Amado del Pino, *¡Ay, mi amor!* de Norge Espinosa, *Saxo* de Ulises Rodríguez Febles, *Las dos caras de la moneda* de Cheddy Mendizábal, *Talco* de Abel González Melo, *Variedades Galiano* de Nelda Castillo y *Strip-Tease* de Agnieszka Hernández Díaz.

⁴⁰ Incluye *Nevada* de Abel González Melo, *Noria* de Roberto Yeras, *Ignacio & María* de Nara Mansur, *Trío* de Norge Espinosa, *Huevos* de Ulises Rodríguez Febles y *Retratos* de Lilian Susel Zaldívar de los Reyes.

⁴¹ Incluye *Espontáneamente* de Amado del Pino, *Chesterfield sofá capitoné* de Nara Mansur, *Áyax* y *Casandra* de Reinaldo Montero, *La pasión King Lear* de Yerandy Fleites, *Diez millones* de Carlos Celdrán, *Mecánica* de Abel González Melo, *El deseo Macbeth* de Agnieszka Hernández, *El mal gusto* de Rogelio Orizondo y Marcos Díaz, y *Criatura de isla* de Ulises Rodríguez Febles.

⁴² Incluye *Este maletín no es mi maletín* de Rogelio Orizondo, *Fiódor en el fiordo* de Fabián Suárez, *Jardín de héroes* de Yerandy Fleites, *La alegría de los peces* de Atilio Caballero, *La furrumalla* de Marien Fernández Castillo, *Educación sentimental* de Nara Mansur, *Sea santa tu boca*, Roberto Yeras y *Tres tazas de trigo* de Salvador Lemis.

⁴³ Incluye *Ayer dejé de matarme gracias a ti* Heiner Müller, *Antigonón, un contingente épico y Perros que jamás ladraron* de Rogelio Orizondo, *Pasaporte* y *Semen* de Yunior García Aguilera, y *Talco* y *Mecánica* de Abel González Melo.

⁴⁴ Incluye *El zapato sucio* de Amado del Pino, *Ana en el Trópico* de Nilo Cruz, *Ignacio & María* de Nara Mansur, *Ícaros* de Norge Espinosa, *Huevos* de Ulises Rodríguez Febles, *Chamaco* de Abel González Melo, *Liz* de Reinaldo Montero, *La cebra* de Salvador Lemis, *El pie de Nijinski* de Raúl Alfonso e *Ifigenia* de Yerandy Fleites.

entiendo a lo largo de mi estudio. El historiador precisa que con José Antonio Ramos y su obra *Tembladera*, de 1918, aparece “el núcleo familiar como un microcosmos que revela el macrocosmos social” (XIV).

De ese concepto parto. La familia como núcleo humano dentro de la ficción teatral se ha erigido a lo largo de los años en baremo preciso para entender e interpretar la vida de los cubanos: la fractura provocada por el exilio, el fracaso de la reunificación familiar a causa de divergencias políticas y la disfuncionalidad interna provocada por un entorno hostil son tres líneas temáticas recurrentes en el ámbito de la dramaturgia escrita en la Gran Cuba durante los primeros cincuenta años de la Revolución. Leal amplía:

[...] la relación padres/hijos no se limita en ningún momento a una confrontación generacional o doméstica, sino que siempre enmascara tensiones más profundas que tienen que ver con el poder y la opresión. [...] La familia en nuestro teatro –o su equivalente, un núcleo social atrapado en una situación límite– está siempre a punto de resquebrajarse por causas externas que inciden en el interior del grupo humano, y mantener su unidad es el objetivo de nuestra dramaturgia a lo largo de la historia [...] La familia deviene mito y realidad. Pero al final se salvará por el amor y el pasado que los une. (XV-XVI)

La noción de microcosmos familiar se halla también en Elena Martínez (2014) cuando afirma que “como en mucha de la producción dramática cubana [...], en la obra de Pedro R. Monge Rafuls la familia es un microcosmos de la sociedad, y a través de ella se ponen en escena los conflictos nacionales. El teatro cubano, tanto el de dentro como el de fuera de la Isla, utiliza la familia como núcleo central” (215 y ss.). La investigadora cita a Stevens (2004): “The onstage family quarrels between husbands and wives, between parents and children, and among siblings embody divergent views of national experience and provide insight into how communities are defined and by whom, as well as how visions of national culture change over time” (cit. en Martínez, 2014: 215);⁴⁵ para concluir que “el significado atribuido a la imagen de la familia en el

⁴⁵ [La escenificación de las disputas familiares entre esposos y esposas, entre padres e hijos y entre hermanos muestran puntos de vista divergentes acerca de la experiencia nacional y proporcionan información sobre cómo y por quiénes quedan definidas las comunidades, así como el modo en que las visiones de la cultura nacional se transforman con el tiempo.]

teatro cubano [...] contemporáneo se debe a que esta se asocia con los procesos de autodefinición nacional y cultural” (215).

Para el director teatral cubanoamericano Alberto Sarraín, que salió de la Isla en 1979 y no pudo regresar hasta 1994, el anhelo de reconciliación con esa familia escindida por el exilio lo guio en el momento de interpretar la fábula de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat para su montaje de 2007, al que más adelante nos referiremos. De este modo testimonia la compleja experiencia vivida al salir “definitivamente” de Cuba y empezar a integrarse a la sociedad norteamericana:

[...] agregaba yo la circunstancia de ser un emigrado, un exiliado, un desterrado propiamente dicho, si vemos las condiciones en que los cubanos, en los años setenta, salíamos del país. Nuestra salida, y la de los que todavía parten a radicarse fuera de Cuba, es nombrada por las autoridades como “salida definitiva”, durante quince años se me prohibió regresar, el pasaporte con el que partíamos era anulado en el aeropuerto y ninguna representación consular de Cuba te atendía. Éramos apátridas, *stateless* decían los americanos, y necesitábamos un documento para viajar, concebido por las Naciones Unidas, que se llamaba *Refugee Travel Document*. [...] Estas circunstancias, decía, crearon en mí una pasión por el reencuentro, por la familia escindida, por el espacio perdido, y fue ella quien dirigió mi mirada de director sobre la familia de Etéocles y Polinice, una familia que es ya en los clásicos el centro mismo de la tragedia, cuya saga se extiende más allá del horizonte de la guerra tebana contra los argivos, en la pertinaz obsesión de Antígona por enterrar a su hermano exiliado” (Sarraín, 2007: 187-188)

1.5.5. El asunto del idioma

Como afirma Manzor (2005), “el teatro cubano hecho en Estados Unidos está compuesto por una gran cantidad de obras escritas en español, inglés y *espanglish*” (VII).⁴⁶ La hibridación del lenguaje resulta, así, un signo distintivo de muchas de las

⁴⁶ Hace casi setenta años el humanista puertorriqueño Salvador Tió exponía así su teoría: “Esta lengua nueva se llamará ‘Espanglish’. La etimología es clara. Viene de español y de English. Y ya desde el título se puede ver no solo la intención sino la técnica. [...] Es un idioma ambivalente. Es una verdadera fusión”. El autor hace su propuesta en oposición al bilingüismo, que considera “una confusión. Se implanta con el propósito de que dominemos la lengua que

obras de la Gran Cuba, y uno de los elementos que con mayor contundencia define el difícil encaje de los inmigrantes –autores, personajes– en su entorno. Este mecanismo de interferencia del inglés en el español ha sido ampliamente abordado por la academia como *code-switching* o alternancia de código.⁴⁷

Precisamente en relación con la dramaturgia cubana escrita en Estados Unidos, Watson-Espener (2001) ha percibido “ciertas tendencias lingüísticas que se basan en su circunstancia bilingüe”:

Igual que los otros grupos hispanos, en el habla de los cubanos se observan huellas de la presencia del inglés en el uso del español, el cambio dentro de una conversación de un idioma a otro, y la intercalación de palabras aisladas, sean inglesas en una oración española, o españolas en una oración inglesa. Además, el mismo idioma español de los autores manifiesta la adaptación del léxico inglés a la morfología española en una gran cantidad de préstamos léxicos y la presencia de patrones sintácticos ingleses en la oración o la frase española. Estas muestras de la presencia inglesa en el español, y a la vez el desarrollo de un habla vernácula suya fuera de la norma académica del español standard, caracterizan no solo el habla de los cubanos, sino el de las otras comunidades hispanas en los Estados Unidos. (185)

Es el idioma, como se ha visto en la periodización de Manzor (2005), un elemento que podría separar en dos ámbitos la dramaturgia cubana en Estados Unidos, a partir del empleo del español o el inglés en su escritura. Watson-Espener (2001) detecta, en efecto, que

aspira a dominarnos”. Sintéticamente aclara que “esta nueva lengua, en vez de tomar unas palabras de este y otras del otro idioma, lo que hace es una síntesis creadora. Con las partículas más apropiadas de dos palabras que signifiquen lo mismo en inglés y en español, forma una palabra que signifique lo mismo... y algo más”. Ofrece como primer ejemplo la creación de un vocablo que signifique “trepar a un árbol”, y se pregunta: “¿Por qué no crear una palabra que exprese en ambos idiomas un solo pensamiento?”. Así, surge la superposición entre el término inglés *tree* [árbol] y el verbo trepar, “y ha nacido un nuevo idioma” con *treepar*: “He aquí una palabra llena de movimiento. Es una especie de taquigrafía lingüística cuya única dificultad consiste en que es más rápida que el pensamiento. [...] Y lo grande de esta idea, lo original, es que se puedan conjugar a un tiempo, no dos verbos, sino dos pensamientos completos en dos lenguas distintas” (Tió, 1948: 5).

⁴⁷ Dentro de la bibliografía existente sobre el *code-switching*, recomiendo Muysken (1995), que da cuenta de las nociones gramaticales más relevantes del mecanismo, así como Díaz-Campos (2014), sobre el caso específico de los hispanos en Estados Unidos.

[...] las obras de teatro cubanas se escriben casi todas, o completamente en español, o más bien en inglés con un poco de *code switching*. A diferencia de las obras neoyorriqueñas y chicanas, las obras de los dramaturgos de la generación cubano-americana se escriben con el predominio de un idioma: en el caso de Dolores Prida y María Irene Fornes es inglés el idioma hegemónico, con el uso del español solo en muy reducidos casos. Esto sugiere una cierta separación en el teatro cubano-americano de los dos mundos, el hispano y el anglosajón. (Watson, 2001: 185)

Sobre las condicionantes para el uso del inglés, al caracterizar en su periodización el bloque usanocubano, Manzor (2005) apunta:

Al hablar del lenguaje, yo siempre me refiero al hecho de que estos dramaturgos *utilizan* el inglés en vez de sugerir que [...] *escogen* o *prefieren* escribir en inglés, porque no creo que la realidad artístico-económica les deje mucho espacio para escoger libremente. [...] Si estos dramaturgos quieren ser producidos en las instituciones del *mainstream* usano, aun en las marginales pero siempre dentro del *mainstream*, el inglés debe ser el idioma “escogido”.⁴⁸ Los teatros que producen en español tienden a ser más pequeños, con mucho menos apoyo técnico y económico. (XIV)

La presente investigación integra ambas posibilidades, al alternar *El súper* y *Nadie se va del todo*, donde se aprecia un uso predominante del español, con *Sanguivin* en *Union City* y *Cartas de Cuba*, escritas originalmente en inglés y estudiadas aquí a

⁴⁸ Otra visión da el dramaturgo Charles Gómez-Sanz (1994), quien ha declarado:

I write in English because I hope to reach a greater number of people, a wider audience, and to give a positive image of what it means to be Cuban [...] The future of Cuban literature as theater in New York must be kept alive not only by those who bring the richness of their experience of living in Cuba, but by those for whom Cuba exists perhaps not as much in vivid memories, but in feelings that stir the heart and that they will defend in an effort to preserve a precious heritage. (1994)

[Escribo en inglés porque deseo llegar a un mayor número de personas, a un público más amplio, y dar una imagen positiva de lo que significa ser cubano [...] El futuro de la literatura cubana como teatro en New York deberá mantenerse vivo no solo por aquellos que aportan la riqueza de su experiencia de vivir en Cuba, sino también por otros para quienes Cuba existe tal vez no tanto en recuerdos vivos, pero sí en sentimientos que mueven el corazón y que defenderán en el empeño de preservar un gran patrimonio.]

partir de sus traducciones oficiales. El “traslado” de una lengua a otra, como advertiré al analizar el texto de Martín Jr., resulta altamente provechoso para la verosimilitud diegética, como mismo es indispensable en las obras de Acosta y Monge Rafuls el empleo del *code-switching*.

Para Leal (1995b), “si concebimos el idioma como medio de comunicación más que como expresión en sí misma, no habría objeción en aceptar como cubana la literatura que se escribe en otros idiomas, siempre y cuando las ideas, los sentimientos, los valores, las vivencias y el espíritu puedan ser ubicados sin dificultad dentro de lo cubano” (X). En similar ángulo se posiciona Espinosa (1992b), que en la introducción a su comentada antología se hace la siguiente pregunta: “¿Cómo considerar cubanas obras que han sido escritas en un idioma que no es el que se habla en la isla?”, y seguidamente se contesta:

La respuesta pueden darla dos de los textos incluidos en esta antología, *Sanguivin en Union City* y *Alguna cosita que alivie el sufrir*. ¿No resultan cubanos sus personajes, sus temáticas? ¿No reconocemos en ambos algunos motivos recurrentes de nuestra dramaturgia: el microcosmos familiar, el desvelamiento de lo que ocultan las apariencias, el peso del pasado sobre el presente? Precisamente, uno de los méritos de este teatro es el empeño por mantener la identidad en un contexto cultural y lingüístico diferente, la voluntad de prolongar los límites de la patria hasta allí donde los ha arrojado el destierro y defender una integración y una continuidad que ningún sistema político pueden condicionar. (65)

Capítulo 2

Dramaturgia de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat

2.1. Introducción

Con el trágico final de Polinice y Etéocles, la saga de los Labdácidas, que atraviesa varias generaciones, alcanza una cumbre. Layo, hijo de Lábdaco y biznieto de Cadmo, había recibido la maldición de Pélope a causa del rapto y la violación de su hijo Crisipo: que jamás tengas un hijo y que, si lo tienes, te mate. Las tragedias sofocleas del ciclo tebano certifican la muerte que, sin reconocerlo, da Edipo a Layo, quien había intentado por todos los medios evadir el hado. Edipo se casa con su madre Yocasta y juntos tienen a Polinice, Etéocles, Antígona e Ismene por descendencia. Luego de reconocer que es el asesino de su padre, esposo de su madre y causante de la epidemia en Tebas, Edipo se saca los ojos. Su acto merece el repudio de Polinice y Etéocles, a quienes su padre maldice, augurándoles que nunca conseguirán la paz en la tierra, repartirán la herencia espada en mano y encontrarán la muerte cada uno a manos del otro. Por evitar el cumplimiento de la maldición los hermanos deciden reinar alternadamente, un año cada uno. Polinice reina un período y luego se marcha. Etéocles gobierna y, al regreso de Polinice, le impide a este la entrada a Tebas: persigue así perpetuar su mandato. Polinice se va a Argos y retorna al frente de un numeroso ejército para penetrar en la ciudad y forzar el cumplimiento del pacto. Es en este punto donde comienzan tanto *Los siete contra Tebas* de Esquilo como *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat.

Los Labdácidas muestran, quizás como ninguna otra saga, al ser humano en lucha permanente con la profecía divina. Por más que los personajes intentan escapar, el destino regresa para hacerlos conscientes de su pequeñez, de la trágica culminación de sus actos excitados e inescrupulosos en vida. Parece la historia repetir sus ciclos y en el esquema trágico el individuo contemporáneo puede, a pesar —quizás a través— de la instancia mítico-religiosa que caracteriza el teatro de la antigüedad griega, también reconocerse. Acaso por ello son considerados textos clásicos a los ojos de hoy: la angustia de sus protagonistas es perfectamente equiparable con nuestras inquietudes actuales.

Cuando Antón Arrufat escribió y estrenó su primera obra, *El caso se investiga*, recién estaba entrando en su segunda década de vida. Era 1957 y el dramaturgo, nacido en Santiago de Cuba en 1935 y radicado en La Habana desde los doce años, acababa de perder a su padre y a su madre. Entonces salió por primera vez de la Isla, rumbo a Estados Unidos. Volvería meses después, a inicios de 1959, con el triunfo de la Revolución.

Su producción dramática durante el período de los cincuenta y los primeros sesenta, sobre la que he escrito ampliamente (González Melo, 2006: 13-93), tiene como ejes la familia y el encierro. Una familia convertida en amasijo de conexiones frías, cuyos miembros huyen de los sentimientos y establecen nexos donde la costumbre y el tiempo pesan más que la autenticidad de un gesto. Seres entre los que apenas existe el vínculo nominal de hermano, padre, hijo o novio, presos en habitaciones que han borrado la vida exterior. *El caso se investiga* (1957), *El último tren* (1957), *El vivo al pollo* (1959), *La repetición* (1960), *La zona cero* (1959-64) y *Todos los domingos* (1964) dibujan un arco de inquietudes filosóficas dominadas por el existencialismo –Kierkegaard, Heidegger, Sartre–, que cuajan a través del teatro del absurdo como marco estilístico, en la comprobación de que “el arte es mucho más complicado (e incalculable) que la evidencia de lo inmediato” (Arrufat, 1963a: 3).⁴⁹

La mayoría de estas obras fue estrenada en esos años en La Habana: *El caso se investiga* en el Lyceum (1957), dirigida por Julio Matas, y en la sala Tespis (1964), con dirección de Sergio Prieto; *El vivo al pollo* en la sala Prometeo (1961), dirigida por Francisco Morín; *El último tren* y *La repetición* en las salas Arlequín y Las Máscaras (1963), respectivamente, dirigidas por David Camps; y *Todos los domingos* en la sala Hubert de Blanck (1966), bajo la guía de Berta Martínez. Arrufat se convirtió en uno de los protagonistas de la época de “las salitas” y en el autor más representado de aquellos años.

Al regresar a Cuba en 1959 se incorporó al equipo de redactores de *Lunes de Revolución*. Antes de disolverse este órgano en 1961, ya trabajaba como editor de la revista *Casa de las Américas*, fundada un año antes. En polémicas aparecidas allí a principios de la década de los sesenta, había dejado muy clara su posición con respecto a la autonomía de la creación artística y su rol dentro de la sociedad. Había escrito ensayos, cuentos y poemas, e iba perfilando su sitio dentro del mundo intelectual

⁴⁹ La edición más reciente de estos textos es Arrufat (1994).

habanero. En 1964 fue separado de *Casa de las Américas* y empezó a trabajar como asesor en Teatro Estudio.

En esa situación lo sorprendió el Premio de Teatro José Antonio Ramos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), otorgado a *Los siete contra Tebas* en 1968. Era un año convulso. Según Rafael Rojas (1997):

Si tuviera que señalar el año en que se apaga el entusiasmo de la Revolución cubana, elegiría 1968. No solo porque ese año marca, como ha dicho Jean Baudrillard, una “catarsis final que parece haber agotado toda la energía revolucionaria de Occidente”, sino porque, para Cuba, es el momento de definición entre un socialismo alternativo, nacional y autónomo, y un socialismo dependiente y ortodoxo, adscrito al bloque soviético. (128)

Los siete contra Tebas dividió al jurado, que la distinguió por mayoría, y fue acusada de “problemas ideológicos” mediante una declaración oficial insertada como pórtico de la edición príncipe del texto (Arrufat, 1968a: 7-16). A raíz de esto, el dramaturgo sería aislado de las instituciones culturales cubanas, relegado a organizar libros en una biblioteca municipal. Es decir, sería borrado del mapa.⁵⁰ Así resume Jesús Barquet (1999) aquellos años:

Recordemos que, ya para 1968, se habían sufrido en Cuba, además de las persecuciones y fusilamientos políticos (no solo contra antiguos batistianos sino también contra antiguos colaboradores de la Revolución), las primeras formas de represión ideológico-cultural (cierre de *Lunes de Revolución* y de las publicaciones El Puente, censura del documental *PM*, entre otras), religiosa y

⁵⁰ Rafael Alcides (2007) ha descrito así la ausencia de Arrufat de los circuitos culturales durante casi dos décadas:

Tenía entonces 33 años y era famoso. Cuando reapareció tenía 50 y ya nadie lo recordaba. Ni él mismo pudo decir dónde estuvo en esos años. Se había dicho que convertido en un sello de correos, lo pegaron en un sobre que se perdió, camino de un lugar secreto en la Unión Soviética; otros, que lo volvieron invisible y lo metieron en un saco de hojas secas que dejaron con la boca abierta en una tarde de viento. Unos aseguran (jurándolo aun por su madre) que lo enviaron a una biblioteca municipal, donde una directora cruel lo convirtió en un retrato encantado que colgó de cara a la pared, de manera que sintiera el olor de los libros pero no pudiera verlos. Innumerables son las versiones al respecto; Antón ni afirma ni niega, porque no lo sabe.

moral (apertura de los campos de trabajo forzado conocidos como Unidades Militares de Ayuda a la Producción o UMAP). (26)⁵¹

Brevemente apuntaré la situación de la escena habanera hacia este año. Teatro Estudio, que arribaba a su décimo aniversario, sufrió una escisión: “varios de sus miembros forman el grupo Los Doce, mientras Corrieri y otros intérpretes se separan también del colectivo para crear lo que más tarde será el Teatro Escambray” (Leal, 1980: 135). El Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas le confiere ese mismo año a Vicente Revuelta el Gallo de La Habana. Meses antes se había desarrollado el Primer Seminario Nacional de Teatro, que decidiría “convertir la Isla en una inmensa plaza teatral, haciendo espectáculos en todas partes, existieran o no condiciones materiales. [...] El escenario no era ya el antiguo espejo de costumbres, sino que se transformaba en un instrumento de utilidad pública” (152).

La obra de Arrufat no encajaba en medio de esta efusividad, de este proceso de socialización del teatro. El conflicto y las posiciones de sus personajes, presuntos burgueses, así como la suspicaz relectura de la polarización entre los líderes tebanos, entrarían en tela de juicio y primaría el enfoque político sobre toda la literatura del autor. “Había cometido, al escribir *Los siete contra Tebas*, un delito que nunca se me dijo en qué consistía realmente ni qué tiempo debía pagar por cometerlo. ¿Quiénes debían decírmelo y quiénes debían perdonarme? Tampoco lo supe nunca” (Arrufat, 1995: 107).

Al conferírsele a Arrufat el Premio Nacional de Literatura del año 2000, el crítico Omar Valiño (2001) selló en su elogio una lectura posible del fenómeno:

El coloquio entre Etéocles y Polinice revela una clara superposición de lo artístico sobre el discurso ideológico de la nación. Como en una perfecta analogía entre la legítima autonomía de lo estético y la ideología política de aquel momento, se comienza a producir un cisma, un abismo, cuyas consecuencias más conocidas para Antón serían la maldición sobre su mejor pieza dramática, el manto de silencio alrededor de su obra y los largos años de bibliotecario. (3)

⁵¹ Más extensamente me he referido a las características sociopolíticas del período, y a cómo las mismas afectaron la cultura, en 1.5.2.

El asunto de *Los siete contra Tebas* fue ampliamente esclarecido por su propio protagonista en diálogo con Leonardo Padura (1999) y con Jesús Barquet (2007a), y el texto ha merecido a lo largo de las décadas una atención independiente del hecho de haberse convertido en piedra de escándalo. Ha sido objeto de aproximaciones disímiles, levantadas desde la actitud más reaccionaria y conservadora hasta la más vanguardista. Destaco, entre ellas, el erudito estudio de Elina Miranda Cancela (2001) sobre el paralelo entre la tragedia helénica y la reescritura de Arrufat, la teoría estructural de Emilio Bejel (1979), así como las audaces visiones de Barquet (1999, 2001, 2002) sobre el carácter subversivo y la vigencia del texto.

El destino de *Los siete contra Tebas* como obra de culto se había empezado a escribir desde el momento de la censura. El velo que sobre ella cayó no hizo sino acentuar su aliento de mito. “El manto de silencio [...] permanecía como el título de aquella película de María Luisa Bemberg: *De eso no se habla*” (Sarraín, 2007: 177). Solo en el siglo XXI volvería a publicarse dentro de Cuba: como libro independiente en 2001 (Arrufat, 1968b), como edición homenaje en 2007 (1968c) y en la antología *Dramaturgia de la Revolución* en 2010 (1968d). La inclusión de la tragedia en este último volumen significó, en su momento, una restitución oficial del Antón Arrufat dramaturgo al canon cultural de la nación, restitución que comenzara con la entrega al autor del mencionado Premio Nacional de Literatura en 2000 y que había tenido un punto cimero en el tardío –y por ello tan aguardado– estreno mundial de *Los siete contra Tebas* en la Isla,⁵² ocurrido en el Teatro Mella el 20 de octubre de 2007 bajo la dirección del cubano-americano Alberto Sarraín. A pesar de la amplia polémica que el espectáculo generó en la prensa nacional y extranjera con la mezcla de juicios artísticos y políticos, es innegable el valor del hecho mismo del estreno de una “pieza que en el extranjero es considerada ‘obra insignia’ del teatro cubano. No por determinación de la crítica mundial, ni por el éxito de taquilla, sino todo lo contrario, por inédita, por los 39

⁵² *Los siete contra Tebas*, Mefisto Teatro, La Habana, 2007. Producción del Teatro Mella y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Dirección y versión: Alberto Sarraín. Elenco: Enrique Estévez (Etéocles), Harold Vergara (Polinice), Daisy Sánchez y Vitica Sobrino (Antígona), Sahily Moreda y Caridad Valero (Ismene), Falconeris Escobar y Yaité Ruiz (Cassandra), Jorge Enrique Caballero y Rayssel Cruz (Espías), Alberto González (Polionte), Grisel Venereo (Irene), Frank Egusquiza y Jorge Luis Curbelo (Híperbio), Maikel Hernández (Lástenes), Osniel González (Háctor), Jánder Llanes (Melanipo), Yoanis Rodríguez (Megareo). Diseño de vestuario: Eduardo Arrocha. Diseño de maquillaje: Julio Díaz. Diseño de iluminación: Carlos Repilado. Diseño escenográfico y de utilería: Jesús Ruiz. Música original: Jomary Echevarría. Gráfica: Darío Mora. Coreografía: Iván Tenorio. Dirección coral: Gladys Puig. Asesoría de lucha: Lázaro Zamora. Asesoría literaria: Ernesto Fundora.

años que llevaba castigada, excluida de los anales de la cultura cubana, en el más largo encierro que recuerdan las edades contemporáneas” (Alcides, 2007).

2.2. Escritura

Las obras de Arrufat anteriores a *Los siete contra Tebas* implicaban diversos grados de relación entre la palabra –diálogos y acotaciones– y su potencialidad escénica: las profusas e ilógicas conversaciones del Inspector y las hermanas de *El caso se investiga*, el sonido de un tren que pasa y aumenta la angustia de una novia eterna en *El último tren*, las coplas entonadas por los criados que se alegran de la muerte del amo en *El vivo al pollo*, la aspereza del vocabulario y la manera de narrar con máscaras en *La repetición*, la libertad espaciotemporal y su mitificación en *La zona cero*, el desgarramiento lírico de la protagonista de *Todos los domingos...* El autor fue lentamente afinando sus recursos en el encaje de lo verbal y lo escénico.

La experiencia como asesor en Teatro Estudio, entre 1964 y 1968, ensanchó los horizontes creativos de Arrufat. Al tiempo que se publicaban sus artículos y ganaba terreno intelectual en los sesenta, su visión del teatro borró fronteras y se contaminó con otros terrenos del arte. Sonoridad y plástica ya aparecían mezcladas en *El caso se investiga* –con la introducción del ritmo de la guaracha– y *El último tren* –abundante en descripciones de cuadros desde el estatismo. Sin embargo, es en *Los siete contra Tebas* que esa mixtura llegará a ser esencial en el dibujo de la acción escénica mediante las acotaciones, que entablarán un rico contrapunto con los parlamentos. El giro hacia lo poético está marcado por el deseo de hallar no “la poesía en el teatro, sino la poesía del teatro” (cit. en Vasserot, 1996: 156).

El diálogo de la obra se desarrolla, como norma, en un verso libre de alto vuelo y probada madurez, con un equilibrio bastante perceptible entre coloquios y monólogos, además de algunos soliloquios. En 1968 Arrufat ha publicado ya tres libros de poesía, aclamados por el público y la crítica: *En claro* y *Repaso final* en 1962, y *Escrito en las puertas* en el propio 1968. Su verso ha ganado potestad y reconocimiento: los mundos agónicos que dibuja un escritor tan joven conforman una poética auténtica y libre de lugares comunes y compromisos ideológicos con la Revolución –compromisos demasiado en boga en los sesenta–; una poética centrada en el perfil existencialista que se aprecia también en su primer teatro.

El autor explora la síntesis que el verso solicita y de ella nacen asociaciones y contrastes. Recordemos con Steiner (1961) la capacidad del verso para sintetizar y complicar la forma en que la vida humana se expresa, cómo “simplifica los aspectos externos eliminando lo insignificante y deja así el camino expedito a la expresión de las complejidades de orden sentimental, intelectual o moral del espíritu” (García Barrientos, 2004: 205). Se trata de un verso que no divaga sino que va al grano y abunda en acción e imaginación, provocador de un ritmo que influye en la eficacia del lenguaje para promover y consumir el conflicto, según veremos al analizar la acción. “A partir del amplio espectro de la poesía contemporánea, [el autor] goza de mayor libertad para acercarse al efecto poético del lenguaje propio de la tragedia, y de Esquilo en particular” (Miranda Cancela, 2001: 113).

Los versos más cortos que se advierten son bisílabos –“vuelan”– y trisílabos –“extiende”, “tendremos”–, incluidos en el himno que el Coro entona al Dios de la guerra, conformado en su totalidad por versos de arte menor con alguna consonancia en heptasílabos: “tu rebosante ardor / [...] tu escudo protector”. Dentro del propio himno, algunas estrofas de cuatro hexasílabos proponen una musicalidad interna a través de la combinación del verso blanco y rima asonante de segundo con tercero, como se percibe en los siguientes casos: “¡Batan los escudos! / ¡Toquen las trompetas! / Resuena la guerra. / ¡Marchen adelante!” y “Mi pecho palpita, / mi sangre se quema. / ¡Oh cuánto yo diera / por pelear también!” (Arrufat 1968b: 37-38). De manera esporádica aparecen, en otras zonas del texto, bisílabos –“aunque” (71)– y trisílabos –“¿Quién vence? / ¿Quién pierde?” (69). La única ocasión en que he percibido un verso bisílabo correspondiente a una palabra monosilábica es con la interjección “¡Ah!” en boca de Etéocles (46).

En la convivencia del arte menor y el arte mayor se mueve la mayor parte del diálogo, mediante la alternancia de versos que van desde el muy común tetrasílabo hasta el pentadecasílabo: “los tebanos están en las murallas y te esperan” (62); “por un espejo donde asoman sus caras sin calma” (65); “despidiendo relámpagos al trabar la pelea” (71); “Amigas, se levanta el viento de la despedida” (74); “Por eso podremos mañana comer el cordero” (76). Se detectan aislados octonarios, compuestos por dos claros hemistiquios octosilábicos –“Conserva tus manos puras, tu razón y tu prudencia”, “contra esa parte de Etéocles que se llama Polinice”– o por la combinación de hemistiquios heptasilábico y eneasilábico –“señalando lo justo, lo que debe hacerse, y su tiempo. / [...] ¿Por qué buscar a Polinice, por qué mezclar tu sangre?” (62-63). He

encontrado algunos heptadecasílabos –“¡Tú detentas un poder que no te pertenece del todo!” (57), “¿Por qué halagar todavía al destino para que demore?” (62)–, e incluso un octodecasílabo que encierra una de las paradojas más poderosas de la obra: “Para ser justos es necesario ser injustos un momento” (58). Un verso de veinte sílabas métricas aparece hacia el final de la investidura de los adalides: “trabajaremos. Renacerá la primavera después de esta noche” (51).

El origen estrófico de Esquilo y Eurípides suele perderse en la mayoría de traducciones actuales de sus tragedias al español. Arrufat, que lo sabe, respeta la forma externa de escritura de la tragedia clásica en el griego antiguo pero se sumerge en la invención de una sintaxis nueva, capaz de otorgar al lenguaje la mezcla de fluidez y densidad que la tragedia necesita, así como el ritmo trepidante que apoyará el crecimiento de la acción.⁵³ Entiende que “la auténtica tragedia se halla siempre vinculada a un desarrollo de intenso dinamismo” (Lesky, 1958: 45). Para ello se vale del encabalgamiento como recurso compositivo. Basta revisar cualquier fragmento de la obra para observar su abundante uso, con frecuencia en versos consecutivos:

ESPÍAS I Y II. Después, con las manos ensangrentadas
todavía, se despidieron de sus mujeres
y sus hijos. Lloraron. Vimos sus lágrimas
salir hilo a hilo, pero sus rostros
estaban impávidos. Ni una palabra
de piedad brotó de sus labios apretados. (Arrufat, 1968b: 29)

Adviértase la incidencia del encabalgamiento en la vertiginosidad del relato. A la vez que refuerza el carácter altamente convencionalizado de este lenguaje, le otorga una magnitud patética:

⁵³ Me ha sorprendido bastante descubrir que el director del espectáculo optó por eliminar la estructura en versos y estrofas durante su proceso de trabajo:

La primera decisión que tomé con relación al texto fue copiarlo tal y como están escritas todas las palabras, pero eliminando el espacio de un nuevo renglón que impone la estructura estrófica. Esto acabaría de un tirón con las pausas del verso de la estrofa. Solo la puntuación sería necesaria para mantener el sentido y el ritmo. Treinta y cuatro años de trabajo en el teatro me han dado suficientes argumentos como para entender que los actores tienden a declamar cuando se enfrentan a una estrofa y esa no era precisamente mi intención. (Sarraín, 2007: 184)

ETÉOCLES. Para mí nada pido. Si muero, recuérdense
como soy ahora, sitiado por mi hermano
y nuestros enemigos. Que este momento
en sus memorias mi imagen configure.
[...]
Si vuelvo, si mi escudo y mi brazo
me otorgan el regreso a estos lugares
que ya empiezo a añorar, gobernaré
sereno, con cuidado y justicia mayor. (36)

No menos atractivo resulta el encabalgamiento con braquisticuio. Nótese en los siguientes casos cómo la utilización del recurso apoya, además del ritmo, el tono entrecortado que caracteriza la situación de pavor ante la guerra en que los personajes se encuentran: “[...] retomo el aliento / de toda mi familia, su antiguo / vigor, y juro defender esta ciudad” (28); “Eres el mismo de siempre. Por eso / te acompañan esos hombres y alzas / esos escudos [...]” (54); “Muestra sus dientes, toca / con su mano de sombra, / levanta el hacha, tira / la lanza, los tormentos / inicia [...]” (64); “Márchate. Márchate. Déjame / suelta la voz. Yo no soy / quien grita, gime, muerde, / sino tú, animal de mi frente / que el sueño barres” (65); “Sangre cuajada y negra, sangre / del fratricidio [...]” (66).

Advertimos un caso de esticomitia –“cruce alternativo y continuo de un verso por interlocutor” (García Barrientos, 2001: 60)– cuando el gobernante se enfrenta a las mujeres tebanas. Véase que la presencia de la exclamación y la apóstrofe con deprecación, como figuras pragmáticas, promueve un ritmo *in crescendo* de sostenida tensión:

V. Crujen las puertas y se desprenden.
ETÉOCLES. ¡Calla! Guarda tus augurios. Te lo ordeno.
II. ¡Dioses de Tebas, no entreguen la ciudad!
ETÉOCLES. Teme en silencio. Lucha por ella.
III. ¡Líbrame de la esclavitud!
ETÉOCLES. ¡Tú misma te esclavizas, y a todos!
IV. ¡Dioses, amparadme de mis enemigos!
ETÉOCLES. ¿Suplicas todavía? ¡Te ordené que callaras!
IV. Me falta el aliento. El terror traba mi lengua. (Arrufat, 1968b: 35)

Al valor rítmico que el recurso de la esticomitia ofrece, se suma su rol como creador de suspense en la escena, según ocurre una vez que han sido designados los adalides para cada una de las seis primeras puertas de la ciudad. Nótese en el siguiente fragmento la fluidez de las réplicas, cual si galoparan, y la incertidumbre que se genera hasta que Etéocles constata lo que había querido evitar; una inquietud exacerbada aquí por la persistencia de la interrogación y, en las primeras líneas, por la evasión que intentan los Espías:

ETÉOCLES. ¿Qué ocurre? ¿Por qué callan?

LOS ESPÍAS. Debemos partir. ¿No escuchas?

ETÉOCLES. Se han detenido. No oigo los carros.

LOS ESPÍAS. Iremos en busca de noticias.

ETÉOCLES. ¡Un momento! Alguien falta.

ESPÍA II. ¿Es necesario que lo digamos?

ESPÍA I. ¿Debemos también nombrarlo y describirlo?

ETÉOCLES. Así es.

LOS ESPÍAS. Tú lo sabes, Etéocles.

ETÉOCLES. ¿Me tienen lástima?

LOS ESPÍAS. No. Pero tememos al destino.

ETÉOCLES. ¿Quieres ahorrarme un sufrimiento?

ESPÍA II. No. Eres igual a los demás.

ETÉOCLES. Así es. Así debe ser. Dilo entonces.

ESPÍA I. ¡En la séptima puerta está tu propio hermano!

ETÉOCLES. ¡Al fin la fatalidad me pega en los ojos! (52)

Expresado mediante el empaque del verso, el lenguaje de *Los siete contra Tebas* permite que los personajes adviertan sus posiciones encontradas con una sensibilidad y un grado de verosimilitud, a la altura que reclama el universo diegético, que la prosa quizás no admitiría; los hace “expresar con palabras, con celo incansable y a menudo en largos discursos, las dificultades de sus decisiones y los poderes que las acosan” (Lesky, 1958: 47). Ahí se encuentra el decoro de estos caracteres, cuya expresión verbal nunca aparece rebajada. Vale la pena citar aquí a García Barrientos (2004) cuando, apoyado en Steiner, propone que

La versificación levanta una barrera de formalismo, abre una distancia respetuosa entre el mundo de la escena y el de los espectadores. Si este es en todos los casos el mundo de la existencia ordinaria, aquel representa en la alta tragedia un mundo más elevado, más noble, más antiguo, poblado de personajes ejemplares, de dioses, de héroes, de reyes, a los que corresponde un modo de expresión también más alto, antiguo y noble: el verso. (204)⁵⁴

Los fragmentos citados en el presente capítulo muestran cómo la función dramática del diálogo se mezcla con la diegética y la caracterizadora a lo largo del texto, y más indirectamente, con la ideológica. Superposición nítida de las funciones dramática y caracterizadora se advierte, en la modalidad de caracterización de personaje latente, durante toda la secuencia en que los Espías describen el comportamiento, uno a uno, de los soldados enemigos, para que Etéocles vaya tomando decisiones al respecto.

Por la naturaleza de la escritura de *Los siete contra Tebas* me atrevo a asegurar que es la función poética la que distingue la obra. La “función depuradora del verso, que canaliza una visión más densa de la vida, es de carácter netamente retórico. Se asienta en procedimientos de concentración o superposición semántica, de elisión, de paralelismos, de oblicuidades, en definitiva en usos ‘figurados’ del lenguaje” (García Barrientos, 2004: 205). A continuación nos detendremos en algunos ejemplos.⁵⁵

Entre las figuras pragmáticas apelativas, abunda la apóstrofe —a menudo acompañada de deprecación—, perceptible en las vehementes invocaciones de entidades sobrenaturales que el Coro pronuncia. En el siguiente caso la vemos unida a la prosopopeya, como figura pragmática de ficción enunciativa predominante: “Ay, vientos inciertos, ay. La muerte / me amenaza. Quiere oler mi carne. / Dioses, acojan mis votos. / ¿Dónde me arrastrará este ejército?” (Arrufat, 1968b: 34). Esta habitual

⁵⁴ Creo que la estratificación que el verso impone al teatro —en escena, los actores en representación del director, el equipo técnico, el dramaturgo, etc; en el patio de butacas, los espectadores; o sea: arriba la gente de teatro, abajo el pueblo— no pasó inadvertida ni tampoco pareció políticamente correcta en una época en que, desde el teatro hasta el deporte, todo era “derecho del pueblo”, todo debía masificarse, había que borrar las fronteras ente la ciudad y el campo, entre las clases sociales, entre el maestro y sus alumnos, entre los actores y el público, entre el artista y su pueblo. Todo resultaba, a los ojos de los censores, elitista en esta obra. Ahora es difícil darse cuenta pero en esa época, desde el mito griego hasta el lenguaje, desde la nobleza de los personajes hasta la altura de sus pasiones, desde el tema tratado hasta el uso del verso, todo era elitista y contrario a la masificación populista que se trataba de imponer a la cultura. El director Alberto Sarraín, finalmente, es un hijo de esa estética, por lo cual, como él mismo ha reconocido, quitó el verso de un plumazo e introdujo el reguetón.

⁵⁵ Para el análisis de las figuras retóricas sigo la clasificación de García Barrientos (1998).

mezcla de figuras⁵⁶ es utilizada por Etéocles y deja en evidencia su desolación: “¡Raza mía enloquecida, sin sosiego, aquí estoy!” (52). El Coro volverá a emplearla en el monólogo que, tras la salida final del gobernante, tiene como interlocutor, casi en toda su extensión, a su propio estado de pánico: “¡Terror! ¡Terror! ¡Terror! / Márchate. Márchate. Déjame / suelta la voz [...]” (65). Y, casi enseguida, se dirigirá al “hierro” –clara metáfora de las armas de combate o del destino– en una larga tirada: “¡Echa tu suerte, hierro, esta noche! / Fulgura, árbitro ciego de nuestro futuro [...]” (66). En boca de los Espías encontramos, entre otros, estos ejemplos: “Penetra, corta, raja, llama fría”; “¡Dolor humano, no te reconozco!”; “Bocas desgajadas a mi paso, / pestañas húmedas, estertor último, ¡los adoro!” (49-50). La combinación de estas figuras, recurrente a lo largo de la obra, afectará el discurso de todos los personajes: para el director Alberto Sarraín (2007) fue ese el “asidero para introducir un tono ritual” en su espectáculo (190).⁵⁷

En diálogo en coloquio aparece una clásica apagóresis durante un largo –y rico en encabalgamientos– parlamento de Polinice, quien intenta, a través de diversas razones, disuadir a Etéocles de que no emprenda la batalla y se rinda. No se olvide que el desoír razones que lo conminan a desistir de su empeño es uno de los rasgos que define el comportamiento del héroe trágico, por lo cual esta apagóresis arroja luz sobre la obstinación del protagonista:

POLINICE. [...] he ahí un ejército
 que me sigue, que me llama su jefe
 y mis órdenes cumple. Nunca pensaste
 que tu hermano regresaría a su ciudad
 al frente, rodeado de una hueste fiel y poderosa.
 Despierta, Etéocles. Empieza tu fin.
 Nadie, solo un loco, se sentiría
 seguro frente a un ejército como el mío.
 Nada conseguirás con un pueblo descalzo
 que empuña viejas lanzas y escudos podridos.

⁵⁶ “La personificación del receptor da lugar a la apóstrofe” (García Barrientos, 1998: 76).

⁵⁷ Para el director cubanoamericano, “Aunque los elementos religiosos no aparecen como en la obra de Esquilo y de Eurípides cual vórtice del argumento, los personajes de Arrufat, el Coro de manera especial, claman a los dioses, e incluso van contra Etéocles por no tenerlos en cuenta. Pero son sobre todo las visiones que este tiene, las premoniciones, las profecías, las que me dieron un asidero para introducir un tono ritual” (Sarraín, 2007: 190).

Entrégame la ciudad y te salvaré
de la humillación de una derrota. (Arrufat, 1968b: 55)

En boca de los Espías se aprecian varios casos de écfrasis como figura pragmática referencial. Las descripciones de los simbólicos grabados en los escudos de los soldados invasores pueden considerarse ejemplos canónicos y se enriquecen con la prosopografía en referencia a sus portadores, tanto como por la interpretación que de los propios grabados se hace en el diálogo. El uso de esta figura se convierte, durante toda la secuencia que refiere la ubicación de los soldados en el campo de batalla, en un recurso indispensable para la caracterización de la acción y los personajes latentes.

La primera écfrasis de este grupo incumbe a Tideo: “En su escudo lleva este arrogante emblema: / un cielo nocturno / atravesado por un relámpago”. Aparece enriquecida con prosopografía: “[...] vocifera amenazas, gritando / a sus hombres que no teman [...] / Está vestido de negro. / Negras sus ropas, sus armas, / el penacho de su cabalgadura. / Sus adornos metálicos suenan / con ruido aterrador. [...] Allí está, oscuro, envanecido, / llamando impaciente al combate”. El dramaturgo completa la descripción con el enfoque hermenéutico en boca de Etéocles: “En cuanto a esa noche que nos has descrito, / en cuanto a esas negras ropas que lleva, / podrían ser acaso la profecía de su destino. / Si cae sobre sus ojos la noche de la muerte, habrán sido esas cosas el augurio mejor” (42-43).

Gana en verosimilitud la écfrasis cuando la acompaña el diálogo dentro del diálogo, un particular caso de dialogismo como figura pragmática de ficción enunciativa, que se corresponderá con lo que más tarde llamaremos metadrama. Es el caso de la incorporación que el Espía I hace de Capaneo, para describirle a través de la exposición –la actuación– textual de su discurso, que incluye apóstrofe –en la personificación de Tebas– y conminación –en el cúmulo de amenazas–: “Ciudad, maldita por el odio de los hermanos, / te haré cenizas. Solo el fuego te purificará. / Arderás entera en un gran incendio, y entonces / podremos entrar sin mancharnos. / Mira en mi escudo un hombre armado con una tea / llameante. Está desnudo y es implacable. Lee lo que dice / en letras de oro: Yo incendiaré a Tebas” (45).

La écfrasis que afecta a Ecleo comienza con la representación de sí mismo en el escudo: “‘Nadie me arrojará de esta torre’, / escribió Ecleo en su divisa, donde / sube un soldado con firmeza / por una escala apoyada en el muro de Tebas”. Aunque lo más notable de este caso viene a continuación, cuando la minuciosa prosopografía da paso a

la pragmatografía y obtenemos, a través de la descripción del personaje latente, un cuadro vivísimo de lo que acontece extramuros, que pareciera irse corporeizando ante nosotros en la medida en que se expone:

LOS ESPÍAS. Ecleo grita la advertencia
de su emblema soberbio sin cesar.
“Nadie me arrojará de esta torre”.
Las venas de su cuello se dilatan
y su cara furiosa se contrae.
Ondeala al viento su cabellera
libre, sin casco, espesa, agresiva.
Fustiga a las yeguas de su carro,
las llama, las increpa haciéndolas
girar exacerbadas bajo el yugo.
Las riendas silban con áspero ruido,
resuellan las bestias impacientes. (47)

Partenópeo da pie a la cuarta écfrasis de este grupo: “Ancho y dorado escudo defiende / todo su cuerpo. En el centro, / con clavos esplendentes, lleva / un ave de rapiña carnífera, / con las garras abiertas” (50-51). Y la quinta llega con Polinice: “Su escudo, de hermosa hechura, / recién forjado, tiene esculpido / este símbolo doble: / una mujer conduce a un guerrero / revestido de armadura dorada, y señala: / ‘Soy el Derecho. Devolveré su patria / a Polinice, y la herencia de su padre’”. En este caso, los Espías vuelven a tener una larga tirada donde prosopografía y pragmatografía de lo latente inciden en la tensión que se genera dentro del ámbito patente, apenas unos instantes previos a que Polinice entre a escena y proponga la tregua: “No hay imprecación que tu hermano pronuncie, / no hay maldición, amenaza o desdicha / que no te toque y te nombre. / Arrebatada es su voz. Invoca / a los dioses de sus padres y anima / a sus hombres, para precipitar / la muerte entre nosotros” (52).

La ausencia de écfrasis en su insignia es particularmente notable en Anfiarao: “En su escudo, bien forjado, no reluce / emblema, ni señal, ni leyenda. / Avanza con un escudo vacío”. Esta descripción de la vacuidad permite que Etéocles caracterice a Anfiarao, en su ausencia, a través de la metáfora: “[...] Me es extraño. / Se ocupa demasiado de sí mismo. [...] / Es un espejo demasiado costoso”, y que también caracterice a Lástenes –asignado como rival de aquel–, en su presencia: “Le pondremos

por delante el escudo reluciente / de Lástenes: podrá mirarse mientras agoniza”. El Coro apoyará esta caracterización del “[...] joven Lástenes. / Tu ojo es certero, tu mano rápida” (48-49).

Por su valor en el conjunto de la obra para generar teatralidad, recalco la importancia del diálogo dentro del diálogo. Medular para el diseño de la acción escénica, resulta especialmente efectivo durante el relato a dúo del combate fratricida, cuando los Espías “actúan” a los hermanos y se cruzan sus palabras textuales, en alternancia con el relato de lo sucedido (71-73). El discurso pasa así de indirecto a directo, y ante nosotros los hechos reviven con inusitada fuerza. También había ocurrido algo similar durante “la descripción de los invasores [que] va pasando de tercera persona (como ocurre en Esquilo y Eurípides) a primera persona; es decir, los Espías de Arrufat se desdobl原因 y asumen las características verbales y gestuales de los enemigos descritos, con lo cual la pieza gana en intensidad dramática” (Barquet, 1999: 20).

Entre las figuras pragmáticas expresivas, sobresale la aporía en soliloquio cuando Etéocles duda ante lo que ha de hacer: “¿Debo golpear / a mi hermano con esta espada? / ¿Debo sacrificarme? / ¿Aplacará mi sangre / su ansia de desastres? / ¿Es necesario ahora el sacrificio?” (Arrufat, 1968b: 31). Como aporía en coloquio aparece la consulta de la integrante IV del Coro a sus compañeras: “Ay, amigas, ¿quién nos salvará? / ¿Quién acudirá ahora a nuestra súplica?” (33). La agonía existencial que la aporía como figura es capaz de transmitir llega al grado máximo en las palabras que el Coro emite tras enterarse de la muerte de los príncipes: “¿Ahora deberemos alegrarnos, / ahora deberemos celebrar / con voces regocijadas / la salvación de la ciudad? / ¿O lloraremos a esos tristes / que no pudieron comprenderse? / ¿Qué los separa? ¿Qué ejército / extraño y sombrío parte en dos / la patria y la casa paterna? / ¿Quién aleja los recuerdos / y los separa para siempre?” (73).

Etéocles arenga a las tebanas mediante un monólogo en coloquio que utiliza la anacoenosis como figura pragmática expresiva y apelativa a la vez. La cadena de preguntas, según se comprueba, no busca la respuesta del Coro sino la reafirmación de lo expresado por el propio inquisidor. Adviértase, en la segunda mitad del fragmento, la presencia –aunque leve– de la anáfora como figura gramatical por repetición de palabras a distancia:

ETÉOCLES. ¡Mujeres! ¿Es esta la manera
de servir a la ciudad, de dar

aliento a sus sitiados defensores?
 ¿No saben hacer otra cosa
 que lamentarse y gemir? [...]

Tú, ¿qué temes? ¿Por qué te arrodillas?
 Y tú, ¿qué haces con esos ramos?
 Y tú, ¿por qué lloras y gimoteas?
 Tu esposo está en las murallas. [...]

¿Quieres desalentarlo con tus lamentaciones?
 ¿Quieres que inerte se entregue al adversario? (33)

Entre las figuras gramaticales por repetición, la anáfora recalca la convicción de Polinice: “Contra mi voluntad hago la guerra. / Contra mi voluntad me desterraron” (60). Regresa asimismo en el relato de los hijos y la guerra (67-69), secuencia que transcurre en diálogo entre las integrantes del Coro, dividido en cinco voces, con la reiterada marca del vocativo “amigas”; sin embargo, uno tiene la impresión de que se trata de un monólogo repartido entre todas, que, aunque se dirigen a las otras, van componiendo un relato unitario: se trata en definitiva de un personaje colectivo. La anáfora provoca la cadencia del relato común: “los barcos de la guerra de Troya, / de la guerra de África, / de la guerra de Asia” (68). La presencia de epímone consecutiva –como figura por repetición de enunciado–, en voces alternas de las integrantes, es otro de los sostenes esenciales de esta suerte de letanía: “V. [...] y mi hijo no había bajado. / I. Y mi hijo no había bajado”; “I. Yo lo dejé partir. / IV. Yo lo dejé partir”. El verso de inicio de la secuencia, “Amigas, yo sé lo que se pierde en la guerra”, dicho por I y repetido a continuación por IV, es el mismo que la cierra, de nuevo en boca de I. Aunque quizás el caso más notable de epímone es el siguiente, donde los versos impares muestran un claro paralelismo –sintáctico, semántico– y, junto a los versos pares que se repiten, articulan con mucha claridad el conflicto que el miedo genera en el Coro:

PRIMERO. Cantaremos las hazañas enemigas
 por la fuerza.

SEGUNDO. Trabajaremos la tierra de otro
 por la fuerza.

TERCERO. Aprenderemos a olvidar y callar
 por la fuerza. (50)

He detectado que el uso en la obra de las figuras gramaticales por repetición suele dirigirse a enfatizar el conflicto central entre los ideales que los hermanos representan: iluminan el problema, eluden lo tangencial, se convierten en motores de acción. Así, encontramos anadiplosis en Polinice –“Quien olvida se hace otro. / Se hace otro quien traiciona” (56)– y también en Etéocles –“No cuidaré mi vida. / Mi vida se realiza esta noche” (63). Polinice acusa a su hermano valiéndose de esta figura: “Para ti la justicia se llama Etéocles. / Etéocles la patria y el bien” (58); y en la frase “Solo tú sabes, Etéocles. Solo tú sabes” (59) advertimos epanadiplosis para acentuar el tono irónico. Otra epanadiplosis se observa en boca del Coro: “O entra Etéocles o Polinice entra” (66), que no podía imaginar entonces la muerte de ambos, referida más adelante mediante la misma figura: “Doble infortunio, soledad doble” (74). Hasta la despedida del duelo el Coro arrastrará el empleo de la epanadiplosis: “Se mueven las barcas, lo remos se mueven” (74). En estos tres últimos ejemplos se observa, además, un clarísimo paralelismo como figura por repetición de estructuras sintácticas.

Para remarcar el enfrentamiento aparece el paralelismo con epífora en las réplicas entre los hermanos, cuando Polinice afirma, refiriéndose a las mujeres del Coro, “[...] Ellas / no gobiernan la ciudad” y Etéocles contesta: “Ellas también son la ciudad”; y también en la acusación de aquel a este: “Si ese ejército está ahí, es por tu culpa. / Si se derrama sangre, es por tu culpa” (55). Se advierte el uso perfecto del paralelismo en la exposición de las parejas de soldados: “Polionte contra Capaneo. / Lástenes contra Anfiarao”, que habrán de oponer –epanadiplosis mediante– “Lanza contra lanza. / Escudo contra escudo” (69). El Coro preguntará a la divinidad, en referencia a los hermanos, igualmente con paralelismo sintáctico: “¿A quién condenas, a quién absuelves?” (66). Y ya en las exequias, al igualar a los contendientes en su deseo, la figura subraya la actitud imparcial del personaje coral: “Vuélvete, Etéocles. Vuélvete, Polinice” (74).

Innumerables son las figuras semánticas que componen la escritura de *Los siete contra Tebas*, tejida por continuos tropos. Basta repasar cualquier fragmento de la obra para percibirlo lleno de licencias por sustitución metafórica y metonímica. Como se ha visto, es muy común que la metáfora vaya de la mano de la prosopopeya para potenciar su valor: “Respiraban guerra sus pechos de hierro” (29); “Esas espadas buscan el corazón”, “los labios de sus heridas / expulsan el ánimo vital temblando / y cierran sus ojos, y olvidan sus nombres” (32); “el naranjo acepta su humilde oscuridad” (39); “Manos voraces sueltan la sombra”, “arroja el rencor su negra baba”; “cuerpos que

sueñan / reinar sobre los hombres” (67); “Las torres de la ciudad / se acercan / y resplandecen inocentes” (75).

Significativo es el uso de la ironía entre Polinice y Etéocles, con su doble función pragmática y semántica,⁵⁸ principalmente por la visión que el invasor da de su hermano: “[...] Eres el héroe / que al pueblo salva gesticulando con firmeza” (54). Abunda el símil, como licencia semántica por ampliación, para transmitir cualidades simbólicas de un elemento a otro: “[...] los caballos / [...] pasan como miles de brazos de la muerte” (35); “y de pronto el silencio como un espacio / blanco y desierto. [...]” (53). Y es frecuente asimismo la hipérbole, “figura particularmente ligada a la valoración subjetiva del hablante” (García Barrientos, 1998: 54), como en esta exagerada expresión de Lástenes: “Bulle la sangre en mi frente, hasta / el vértigo casi [...]” (Arrufat, 1968b: 40).

Dentro de las recurrencias semánticas por antonimia, merece atención el empleo de la antítesis como elemento que apuntala la contradicción generada por la tragedia. Antes de partir a la batalla, encontramos la figura en Hiperbio –“Lenta es la obra, pero la / destrucción tiene rápidos pies” (39)– y Lástenes –“[...] cerca de la muerte / estoy más vivo que antes [...]” (40). Durante el enfrentamiento entre los hermanos, Etéocles la utiliza de manera contundente: “Es tu ejército quien nos une, / es tu crueldad la que nos salva” (55). Y Polinice critica el gobierno de su hermano mediante la misma figura: “Es un orden construido sobre el desorden. / Una justicia asentada sobre una injusticia” (58). El Coro, hacia el final de la obra, hace continuado uso de la antítesis y dibuja así el insólito panorama en que ha quedado sumida Tebas: “¡Cosas para ser celebradas / con alegría y con llanto!” (73); “Ay, qué extraña noche: mezcla / la desdicha con la alegría, / la soberbia con la justicia, / nos deja con agradecimiento y lástima” (74); “La sangre derramada / hace el aire más puro” (75).

En este punto, y antes de concluir con las funciones del diálogo, aclaro que la función poética en *Los siete contra Tebas* solo surte efecto gracias a que se superpone a lo largo del texto, como un barniz, a la función dramática, garante del crecimiento de la trama. Baste para demostrarlo la contundencia de los conflictos expresados en la palabra, con una cuidadosa elaboración sintáctica –exquisita en la elección de vocablos

⁵⁸ Recordemos, con Hutcheon (1992), que “La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente” (177).

y en las oraciones compuestas—, muy notable durante las secuencias cumbre del debate, como cuando Polinice enfrenta a su hermano: “Me opongo a esa justicia, lucho / contra esa patria que me despoja y me olvida” (58). El dramaturgo sabe que está escribiendo para la escena y que el diálogo teatral “es la manifestación exasperada de un conflicto, de diferencias personales e ideológicas, emocionales, y sobre todo está escrito —descansa en esto la diferencia esencial— para ser escuchado” (Arrufat, 1964: 12).

De las acotaciones de la obra forman parte el título —*Los siete contra Tebas*, sin subtítulo— y el listado de “personas” que intervienen: Etéocles, el Adivino, el Coro de mujeres tebanas, Espías I y II, Lástenes, Polionte, Melanipo, Megareo, Hiperbio, Háctor, Polinice, hombres y soldados de Tebas. Tras el nombre de Etéocles, el autor aclara que es el “gobernante de Tebas”, y tras el de Polinice, que es “hermano de Etéocles” (Arrufat, 1968b: 26). Entre el título y el elenco se encuentra un paratexto preliminar de relevancia decisiva para la valoración de la obra, toda vez que Arrufat da cuenta, mediante estas palabras que toma prestadas a Alfonso Reyes de un comentario a su *Ifigenia cruel*, del interés por hablar de un contexto específico mediante la relectura de la tragedia clásica:

Cierto amigo, no ayuno en letras, me dijo cuando leyó la *Ifigenia*: “Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno”. “En primer lugar —le contesté—, lo mismo pudo decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema, con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad”.
(25)

Un paratexto autorial posliminar se advierte tras la última acotación y refiere la fecha de conclusión de la escritura: “*Mayo, 1968*” (77).

Por la marca que dejaron en *Los siete contra Tebas*, vale la pena recordar, de su edición príncipe, correspondiente al Premio de Teatro José Antonio Ramos de la UNEAC 1968, varios paratextos críticos preliminares que acompañaron la obra. Uno de ellos es el acta del jurado, que informa de la victoria del texto por mayoría, “tres votos a favor y dos en contra, los cuales serán justificados por los miembros del jurado en hojas adjuntas” (Arrufat, 1968c: 69). En el “Voto particular de los jurados [Raquel] Revuelta y [Juan] Larco” se lee:

[...] hemos creído necesario dejar constancia de que nuestras discrepancias con la obra premiada son de carácter político-ideológico. Estamos por un teatro crítico, antidogmático, libre de prejuicios conservadores. Pero no podemos por eso dar nuestro voto por una obra que mantiene, a nuestro juicio, posiciones ambiguas frente a problemas fundamentales que atañen a la Revolución cubana. (71)

No muy lejos de esta perspectiva se encuentra la ya mencionada “Declaración de la UNEAC” (Arrufat, 1968a: 7-16), que mete en un mismo saco el texto de Arrufat y el poemario galardonado en esa edición del premio, *Fuera del juego* de Heberto Padilla, y arremete contra ambos libros, acusándolos de ser

[...] obras construidas sobre elementos ideológicos francamente opuestos al pensamiento de la Revolución.

La Revolución cubana no propone eliminar la crítica ni exige que se le hagan loas ni cantos apologéticos. No pretende que los intelectuales sean corifeos sin criterio. La obra de la Revolución es su mejor defensora ante la historia, pero el intelectual que se sitúa críticamente frente a la sociedad, debe saber que, moralmente, está obligado a contribuir también a la edificación revolucionaria.

Al enfocar analíticamente la sociedad contemporánea, hay que tener en cuenta que los problemas de nuestra época no son abstractos, tienen apellido y están localizados muy concretamente. Debe definirse contra qué se lucha y en nombre de qué se combate. No es lo mismo [...] Cuba que Estados Unidos; no es lo mismo el fascismo que el comunismo [...]. (9-12)⁵⁹

Podrá entenderse el significado de que, en la edición de una obra merecedora de un premio nacional, aparezca esta sacudida, tanto por parte de miembros del jurado como por parte de la oficialidad, a un dramaturgo de treinta y tres años. Más adelante, en relación con este informe de la UNEAC, ahondaremos en cómo el paso del tiempo –casi medio siglo ya– ha sido esencial para la recepción de *Los siete contra Tebas*.

Las acotaciones de la obra aparecen, según la tradición, siempre en cursivas y, en el caso de estar insertas en los parlamentos, también entre paréntesis. Contrastan con

⁵⁹ Para profundizar en el llamado “caso Padilla”, recomiendo la compilación de Lourdes Casal (1971).

los diálogos –en verso libre y de función poética– al aparecer en prosa y en tono impersonal y operativo. No hay marcas para la introducción de las escenas ni indicación de cierre al final del texto.

Desde el inicio descuella la función extradramática de las acotaciones, en la integración de lo personal, lo espacial y lo sonoro, con énfasis en la apariencia y la expresión del Coro y en cómo su estado articula la teatralidad. La ceremonia de investidura de las armas dispara el imaginario coreográfico. El ritmo del rumor y la agitación, de los desplazamientos, así como la plasticidad de las sucesivas transformaciones de la masa humana, sugieren una majestuosa coreografía donde aún no se ha pronunciado un solo texto: “*Rumor, agitación, comentarios incomprensibles. Hombres y mujeres se desplazan, forman pequeños grupos rítmicos que expresan expectación o terror. De pronto un silencio imponente. [...] aparece Etéocles en el centro. Tiene el pecho desnudo y está descalzo. Al pronunciar su discurso, los hombres le investirán sus armas, en un ceremonial de gestos precisos y dinámicos [...]*” (Arrufat, 1968b: 27). Ejemplos como este me obligan a estar en desacuerdo con Sarraín (2007) cuando habla de “la escasez de didascalias que favorecen la lectura poética del texto pero que no proponen una visualidad del mismo” (186).

Paso a paso va imponiéndose la función extradramática al perfilar el carácter escénico del relato. Las acotaciones resultan nítidas marcas para una puesta en escena: “*El Coro, integrado por mujeres que hablan mientras otras expresan con el cuerpo las imágenes que la palabra les provoca, alcanza un estado de alucinación*” (Arrufat, 1968b: 32). Más adelante el *crescendo* preparará la entrada del gobernante a la ciudad: el Coro desencadena entonces una atmósfera de alta tensión, que se verá un tanto menguada por la arenga que acomete Etéocles al demandarles calma. Obsérvese que, por referencia, resultan acotaciones tanto personales –operativas y corporales– como espaciales y sonoras: “*Algunas mujeres se pegan en los muslos con las manos abiertas, recrean con fuerza trágica los movimientos de un caballo, su relincho, mientras otras repiten el mismo texto desde una parte diferente del espacio escénico*” (33).

El persistente valor de lo extradramático apoya el contrapunto entre acotación y diálogo. Adviértase en el siguiente ejemplo cómo la acotación sugiere un ritmo en el ejercicio físico del Coro que contrasta con el tono más calmo que aporta el gobernante al dialogar con las mujeres, otra vez en esticomitia, con anáfora y paralelismo:

Las mujeres, desgarradas las ropas, jadeantes, de rodillas, tiradas en el suelo, terminan rodeándolo. Sus manos se aferran a las suyas. Etéocles abre los brazos a lo largo del cuerpo.

ETÉOCLES. Oigan. Se lo ruego.

EL CORO. (*Uniéndose.*) Dilo cuanto antes.

ETÉOCLES. Les pido silencio.

EL CORO. Callaremos.

ETÉOCLES. Les pido que no teman.

EL CORO. No temeremos.

ETÉOCLES. Les pido que se unan a nosotros.

EL CORO. Nuestra suerte será la suerte de todos. (*Se sueltan las manos.*)

ETÉOCLES. He aquí al fin una palabra que me agrada. (35)

Las acotaciones van proponiendo en detalle la cartografía de la escena: el Coro a veces “*se divide*”, a veces habla “*con voces alternadas*” (64-65). Más dramáticas parecen cuando indican que Etéocles “*de repente se estremece sobresaltado*”, “*se vuelve*” o “*apaga la antorcha con el pie*” (45-47); o que el Espía II “*arrebata una lanza, la levanta con los brazos abiertos. Circula. Aúlla*” (49), o al marcar las entradas y salidas. Ni bien ha comenzado el estruendo del asedio, el autor aclara –fundiendo lo dramático y lo extradramático– que los integrantes del Coro “*empuñan las armas y empieza la danza. No habrá otra música que el sonido creciente de la guerra, y de cuando en cuando el entrechocar de las armas que realizan con la boca*” (67).

Un caso raro de excedente diegético en acotación se da en la presuposición del significado de la acción de un personaje: “*Háctor entrega a las mujeres una cinta como recuerdo*” (51). Resulta significativo que durante toda la escena entre Etéocles y Polinice desaparecen las acotaciones: el autor enfoca así la impronta del diálogo.

Por norma, nunca dejan de ser las acotaciones en *Los siete contra Tebas* auténticas señales para la representación, paradigmas de la objetividad escénica. Sugieren, a lo largo del texto, un espacio, los ruidos que compondrán el combate, los recorridos que los intérpretes habrán de ejecutar cual estatuas vivientes. El autor aúna danza, música y plástica en un consorcio espectacular: la fusión de los distintos elementos persigue el enlace de las artes sobre el escenario y ofrece al teatro la capacidad de acceder a un discurso extrañado en términos proxémicos, nada realista, profundamente estilizado, que acompañe la poesía presente en los versos. “Los componentes no-verbales y verbales de la representación escénica se entrelazan así de

forma metafórica y enriquecen semánticamente el texto” (Barquet, 1999: 22). Se trata, pues, de una poesía que no solo se encuentra en la palabra emitida por los personajes, sino que deberá edificarse en el escenario, en la simbiosis potencial, genuinamente dramática, de los diálogos con la acción física.

2.3. Acción

En la generación de los hijos de Edipo se centran varias tragedias helénicas: *Los siete contra Tebas* de Esquilo,⁶⁰ *Antígona y Edipo en Colono* de Sófocles, *Las fenicias* de Eurípides. Los autores tejieron sus fábulas a partir de un mito enriquecido y contaminado por sucesivas reelaboraciones. Sobre los dramaturgos que, ya en nuestra era, cientos de años después, han regresado a aquel sedimento, ha pesado esa contaminación, esa relectura que los nuevos tiempos imponen para apropiarse del clásico. Hay un poder inmanente en la palabra heredada del griego que, incluso luego de las traducciones, pervive y causa devoción en los lectores del ciclo tebano, según se verifica en obras tan distantes –y a la vez tan cercanas– como *La Tebaida* de Racine o la *Antígona* de Anouilh.

Con anterioridad a *Los siete contra Tebas* pueden rastrearse en la dramaturgia cubana varias reescrituras del canon griego. “La experiencia de Teatro Universitario en los años cuarenta hizo resonar los versos trágicos en el ámbito cultural de la época, [...] a partir de los sesenta afloraron propuestas y variantes en el modo de asumir esa relación entre tragedia griega y contemporaneidad”, apunta Miranda Cancela (2001: 9). Entre los títulos más notables que anteceden a la obra de Arrufat, se encuentran *Electra* Garrigó (1941) de Virgilio Piñera –tildada por periodistas de la época como “escupitajo al Olimpo”, según relata Rine Leal (1967: 203), quien la nombró “nuestra modesta batalla del *Hernani*”–, obra que para muchos estudiosos marca la entrada del teatro cubano en la modernidad, y *Medea en el espejo* (1960) de José Triana.⁶¹

⁶⁰ Se encuentra bastante extendido el criterio de que *Los siete contra Tebas*, que data de 467 a. C., mereció el primer puesto en las Dionisias, y formaba parte de una tetralogía integrada por las tragedias *Layo* y *Edipo* y el drama satírico *Esfinge*, obras todas ellas perdidas pero cuyos títulos evidencian la intención de Esquilo de reescribir la saga de los Labdácidas enfocando tres generaciones.

⁶¹ Ambas fueron estrenadas en la sala Prometeo de La Habana, bajo la dirección de Francisco Morín; la primera, el 23 de octubre de 1948; la segunda, el 17 de diciembre de 1960.

Resulta fundacional el estilo de parodia que Piñera instaura con *Electra Garrigó* en su vocación por reescribir el mito, a partir de la idiosincrasia cubana, mediante un procedimiento que él mismo describió como la “sistemática ruptura de la seriedad entre comillas” (Piñera, 1960: 10). Recordemos, con Linda Hutcheon (1992), que la parodia suele definirse “como modalidad del canon de la intertextualidad. [...] En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo” (177). La investigadora propone un amplio espectro que va del “*ethos* paródico contestatario, incluso provocador”, al “*ethos* paródico respetuoso” (182-183); espectro en el cual cabría ubicar las múltiples obras inspiradas en fuentes clásicas, al tratarse en cada caso de una “síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la doxa literaria” (178).

Si aún admitimos con Hutcheon que “el *ethos* paródico respetuoso [asume] una deferencia hacia el texto parodiado y sus valores” y que “si el *ethos* se presenta como contestatario, la imbricación de la parodia sobre la sátira conduce más a un desafío o a una provocación cínica” (184), podremos asociar *Electra Garrigó* de Piñera al segundo grupo, y *Los siete contra Tebas* de Arrufat –como ha advertido también Miranda Cancela (2001: 107)– al primero, el del *ethos* paródico respetuoso. “Me sorprende que Arrufat no se dejara arrastrar por las delicias de lo cubano en un juego típico e irónico, del mejor modernismo piñeriano, de acercar el mito clásico a nuestras esencias y comportamientos tropicales. Prefiere [...] el uso de la contradicción seca, conceptual, para definir el ser cubano en su momento”, ha comentado el director de escena Carlos Celdrán (2007: 169-170).

Sobre el impulso que lo llevó a acercarse a la obra de Esquilo, el autor declara:

Me impresionó su aliento épico, el tema de la justicia y el derecho, su encanto arcaico, la estructura rudimentaria, como de una maquinaria de madera pintada en colores primarios, y el temor, sobre todo el temor, que la recorre como una llama. Temor a la muerte que la guerra precipita, temor de perder los bienes de la vida y el deseo, sumamente arraigado, de preservar esos bienes. (Arrufat, 1999: 31)

La relación que establece con el original esquileo no nace solo de un interés argumental: el dramaturgo prefiere temas, atmósferas, sensaciones. No obstante, deberá

volver al argumento. La fábula ya está contada: en el modo de rearmarla yacerá el nuevo fruto, la posesión que Arrufat ejerce sobre una historia reconstruida a través de las épocas.⁶² Sabe acaso que el relato de lo que ocurre al héroe podrá aún propiciar un efecto catártico en el receptor, susceptible de descubrir, tras el enfrentamiento de Etéocles y Polinice, también el conflicto propio, el de toda una nación.

Quizás con ese fin desplaza las motivaciones eminentemente trágicas, los augurios fatales y la carga religiosa, elementos que acaso solo funcionan para el espectador actual como referencias. Remueve los sentimientos de la culpa, el castigo y la religión, y ubica al hombre, con su racionalidad y su capacidad de elegir, en el eje del discurso: dos hermanos que alguna vez conformaron una familia y que ahora se encuentran divididos por el exilio impuesto.

En el poema “Antígona”, escrito con escasos veinte años y aparecido en la revista *Ciclón* en 1955, se aprecia la humanización que el autor proyecta sobre el mito: “Siento en mi cabeza / la poderosa visión de las auroras / que traen la caída / de los cegadores disfraces multicolores, / y un amasijo gigantesco que se viene abajo / dejando al hombre ante el hombre” (Arrufat, 1955: 45).

Conservé la estructura del original, agregando tan solo tres escenas. La más importante se desarrolla entre Etéocles y Polinice. Las dos restantes consisten en la entrada de los seis soldados tebanos que combatirán contra los invasores, y en la que se describe la muerte de los dos hermanos, uno a manos del otro. [...] Finalicé la obra con la entrada de los dos cadáveres, tras la victoria de los tebanos. (Arrufat, 1999: 32)

Arrufat ejecuta así, para el diseño de la acción, un proceso intertextual con base en la *contaminatio* latina. Entre los hipotextos que sirven de guía y estímulo para la creación del nuevo tejido hay que destacar, lógicamente, *Los siete contra Tebas* de Esquilo, y también *Las fenicias* de Eurípides, donde se cita la entrevista entre los hermanos.⁶³ “En rigor no obré por imitación, sino por contaminación” (32), afirma el autor, quien, al pasar por Esquilo y Eurípides, mantiene el tono clásico de las fuentes

⁶² Como afirma Miranda Cancela, “[...] a pesar de la pervivencia del motivo de la guerra fratricida entre Etéocles y Polinice en la literatura posterior [a la antigüedad griega], su arraigo no es comparable al de otras figuras míticas, como Antígona, Edipo, Helena, Electra, Medea [...]” (2001: 108).

⁶³ Miranda Cancela (2001) ha efectuado un amplio estudio sobre la relación de la obra de Arrufat con ambos hipotextos.

aunque se permite ciertas libertades mitográficas.⁶⁴ Para Miranda Cancela (2001), “no solo se ha valido de los hipotextos y de los procedimientos de ambos trágicos, sino que a la manera de los autores del siglo V ateniense, no ha rehuido la confrontación con obras anteriores y con toda libertad ha buscado sus resonancias para crear un drama propio” (124).

En su estructura externa, la obra se desarrolla en un acto único compuesto por veintitrés escenas consecutivas (E_N).⁶⁵ Puramente patentes son los sucesos que componen la trama, generados a partir de una situación clara: la guerra que se avecina. Estos sucesos pueden describirse así:

E₁. Los tebanos se manifiestan alarmados y expectantes.

E₂. Etéocles comparece ante el pueblo y relata el asedio al que están siendo sometidos por el ejército de su hermano Polinice, a quien acusa de traidor. Informa que ha enviado Espías para estar alerta y habla de enfrentar con dignidad la batalla que se avecina. Las aves proféticas anuncian, por boca del Adivino, que el ataque a la ciudad se llevará a cabo esa misma noche.

E₃. Los Espías narran los preparativos del ataque que han visto fuera, la férrea convicción de “destruir la ciudad o morir en esta tierra” (Arrufat, 1968b: 29), y cómo los caudillos enemigos se repartieron las puertas de la ciudad mediante el juego de dados. Seguidamente sugieren a Etéocles que prepare a sus mejores guerreros para su defensa, y salen para continuar con el espionaje.

E₄. Etéocles insufla ánimo a los hombres tebanos y los envía a defender la ciudad desde las murallas.

E₅. Etéocles clama por el triunfo en la batalla. Se muestra dispuesto a enfrentarse a Polinice por la causa de Tebas.

E₆. Las mujeres del Coro tienen visiones aterradoras sobre la guerra que se avecina. Se muestran indefensas e indecisas ante qué hacer y cómo comportarse. Presagian el horror con la descripción del carro de Etéocles vacío y la “llanura de cadáveres” (33).

⁶⁴ Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias (2001) han abordado la relación entre libertad y fidelidad mitográficas en la obra.

⁶⁵ Como ya he apuntado, Arrufat no acota la separación de escenas, por lo cual distingo y enumero las mismas para este análisis de acuerdo con la tradición: guiándome por las entradas y salidas de personajes.

E₇. Etéocles regresa y recrimina a las mujeres sus lamentos y malos augurios. Las insta a la calma, les pide ayuda para los guerreros en lugar de ruegos a los dioses. Ellas temen convertirse en esclavas. Él pide confianza en su criterio como gobernante y promete, si la ciudad se salva, honrar “a los guerreros, / a los muertos, / a los que supieron luchar por todos / renunciando un momento a la dicha privada” (36). Ordena a las mujeres entonar un himno de júbilo y ayudar a los adalides en la investidura de las armas.

E₈. Las mujeres continúan con temor, se cuestionan las causas y las consecuencias de la guerra, y empiezan a cantar con regocijo un himno de combate.

E₉. Entran los adalides: Polionte, Hiperbio, Megareo, Lástenes, Melanipo y Háctor. El Coro ayuda a los adalides a colocarse los atuendos de guerra. Los guerreros se muestran esperanzados, confían en el triunfo. Hombres y mujeres imaginan la felicidad del futuro en que todo volverá a la normalidad.

E₁₀. Se escuchan sonidos de la guerra que se prepara fuera. Los Espías vuelven con noticias y las cuentan ante Etéocles y el pueblo. Describen a Tideo, el guerrero invasor encargado de la primera puerta, y Etéocles asigna a Melanipo como su contrincante. El Coro lo insta a no temblar y Melanipo se muestra decidido. Los Espías describen a Hipomedonte, a quien tocó la segunda puerta, y Etéocles escoge a Hiperbio para enfrentarlo. Hiperbio y Melanipo se van juntos a defender sus puertas.

E₁₁. Los Espías describen a Capaneo, al frente de la tercera puerta. Etéocles asegura que todo el valor de los enemigos no conseguirá rendir la ciudad, y designa a Polionte para enfrentarse a aquel. Polionte sale, convencido de que volverá pronto.

E₁₂. Los Espías describen a Ecleo, designado para la cuarta puerta. Etéocles envía a Megareo para enfrentarlo. Los Espías describen a Anfiarao, a quien tocó en suerte la quinta puerta. Etéocles coloca a Lástenes como su adversario. Salen Megareo y Lástenes.

E₁₃. El Coro y los Espías comparten visiones fatales sobre la guerra y el futuro. Los Espías mencionan a Partenópeo, encargado de la sexta puerta, y Etéocles envía a Háctor para detenerlo. Háctor suplica a su corazón⁶⁶ que le dé fuerzas para ser firme, el Coro le insufla ánimo. Sale Háctor.

⁶⁶ En la vinculación de esta súplica con la poesía de Arquíloco se ha detenido Miranda Cancela (2001: 113).

E₁₄. Se deja de escuchar el ruido de la guerra. Los Espías confirman a Etéocles que en la séptima puerta está su propio hermano, describen ampliamente la convicción que tiene de retornar a la ciudad. El Coro pide que se designe a un contrincante.

E₁₅. El Coro ve en el silencio un funesto presagio y anuncia la entrada de Polinice.

E₁₆. Polinice propone una tregua a Etéocles, le sugiere que rinda la ciudad para no desencadenar una guerra, le insiste en que no tiene condiciones materiales para batirse: “Te ofrezco una salida: Abandona / el gobierno y parte en silencio” (55). Etéocles lo acusa de arrogante, recuerda las bondades de la infancia cuando ambos se querían y solo lo ve como enemigo ahora. Polinice recuerda la base del acuerdo que tenían, gobernar cada uno un año, y cómo Etéocles rompió el pacto. Este asegura haber rectificado los errores del gobierno del hermano y compartir la riqueza con la colectividad. Polinice reprocha eso vívidamente: “No te perdonaré. No saqueaste mi casa / para ti, sino para los otros. / Mis cosas están en manos ajenas. / Desprecio tu orden y tu justicia” (58). Etéocles afirma que solo ha sido posible ser justo con el pueblo siendo injusto con su hermano, se mantiene firme en que no cederá. Polinice lo acusa de orgulloso, expone los horrores del destierro, invoca el amor por su tierra y se larga.

E₁₇. Etéocles tiene un momento de reflexión sobre lo ocurrido y lo que está por ocurrir. Sabe que la muerte es una posibilidad y asegura no temerle. El Coro procura que no sea víctima de la soberbia, le asegura que el pueblo apoya la causa pero lo insta a desistir del enfrentamiento: “No viertas la sangre de tu hermano” (62). Etéocles ve indispensable la lucha para restaurar la justicia y con esa convicción sale al campo de batalla.

E₁₈. El Coro expresa el terror ante la partida, lanza vaticinios funestos ante lo que se avecina. Invoca al destino, dialoga con su propia locura y va dando cuenta de la batalla que acontece extramuros. Se cuestiona la culpa que, como pueblo, tiene en los acontecimientos. Recuerda los sufrimientos, la pérdida de los hijos en anteriores contiendas. Mantiene firme la esperanza en que obtendrán la victoria.

E₁₉. Los Espías entran con la noticia de que la ciudad está salvada, los seis adalides regresarán salvos, pero “la destrucción / en la séptima puerta / se reservó la victoria” (71). Con espanto, el Coro les exige el relato de lo acontecido entre los hermanos. Los Espías representan el violento combate entre Etéocles y Polinice, sus gestos y palabras hasta que “ambos los ojos se cerraron” (73).

E₂₀. El Coro exclama su incertidumbre sobre el futuro y se pregunta sobre el valor real que ha tenido el fratricidio.

E₂₁. Entran los cadáveres de los hermanos. El Coro entona un canto fúnebre. Ensalza a Etéocles, lo llora. Acusa a Polinice: “¡Cómo iba a estar de tu parte / la patria entregada por obra tuya / a la ambición extranjera! Nadie / cantará tan terrible proeza” (75).

E₂₂. Regresan los adalides y los Espías. El cortejo fúnebre se acerca al cuerpo de Etéocles. Polionte asume que su legado vive: “tu obra está en nosotros. Sabremos continuar / esa justicia que no se arrepiente ni claudica” (76). Se llevan el cuerpo.

E₂₃. Polionte ordena a las mujeres que sepulten a Polinice: “Tendremos para él la piedad / que no supo tener para Tebas” (77). Amanece.

Sobrevolando los sucesos patentes se encuentra el rico poso de la acción ausente que proviene del mito. Si bien “los antecedentes relacionados con la casa de Layo y la maldición por el pecado de Edipo se sugieren oscuramente o requieren un conocimiento previo de esta tradición mitológica griega” (Bejel, 1979: 41), lo cierto es que no se dificulta la comprensión de la trama de Arrufat. La información esencial que debemos poseer sobre los antecedentes llega sintetizada a través del diálogo, vehículo principal de transmisión del ámbito ausente, que incluye sucesos –protagonizados por los hermanos contendientes– tan relevantes como la firma del acuerdo para gobernar en años alternos, lo acontecido durante el gobierno de Polinice, la ruptura del pacto por parte de Etéocles, la organización de un ejército invasor y la llegada del mismo a Tebas.

De enorme importancia es asimismo la acción latente, que acontece en tiempo patente y espacio latente y predispone el ánimo de la acción patente. De la misma tenemos noticias constantes gracias a los Espías –en primerísimo lugar– y a las alucinaciones del Coro. Un maridaje dramático perfecto encuentran los sucesos latentes y los patentes entre E₁₀ y E₁₃, cuando en alternancia se describen las formaciones del campo enemigo y Etéocles va asignando un adalid para que enfrente a cada guerrero invasor. Y, por supuesto, toda E₁₉, con el relato “actuado” por los Espías del combate fratricida, diálogo dentro del diálogo que ya mencionábamos al describir la escritura y al que regresaremos en breve. E₁₈ es un vivo ejemplo de la intensidad que genera la presencia superpuesta de los dos ámbitos, patente y latente, cuando escuchamos el fragor de la batalla que proviene de afuera mientras el Coro se lamenta y añora la esperanza.

En cuanto a grados de representación, la acción de *Los siete contra Tebas* de Arrufat se manifiesta, pues, en la convivencia de lo latente y lo patente, con el halo de lo ausente acompañando el desarrollo argumental.

Como hemos visto, la acción patente de la obra se inicia *in media res*, evidente herencia de sus hipotextos. De acuerdo con el desarrollo de los sucesos, propongo estructurarla en cuatro partes: una prótasis (E₁-E₆) que abarca las primeras noticias de lo que ocurre, en boca de Etéocles y los Espías, el ánimo insuflado por el gobernante al pueblo y los primeros lamentos del Coro en su incertidumbre; una epítasis (E₇-E₁₄) que cubre los reproches de Etéocles ante el terror de las mujeres, la investidura de las armas, la descripción de lo que acontece extramuros, la designación de los adalides por puertas y la inminencia del enfrentamiento con Polinice; una catástasis (E₁₆-E₁₈) que incluye la entrevista entre los hermanos y la posterior reflexión de Etéocles –momento en el que indiscutiblemente se termina de cocinar lo que viene–, así como la intervención del Coro que alterna culpa y esperanza por el resultado de la guerra; y una catástrofe (E₁₉-E₂₃), que va desde que los Espías entran con la noticia de que la ciudad se ha salvado y los hermanos han muerto, hasta el final.

Otro enfoque de la estructura externa sería el que permite “cuestionarse cómo se lleva a cabo el rejuego intertextual y cuál es la resonancia de la tragedia helénica en el texto contemporáneo”, realizado ya por Miranda Cancela (2001: 112), quien establece el paralelo entre las obras de Esquilo y Arrufat mediante la comparación de las partes constitutivas de la tragedia clásica en uno y otro texto: prólogos, párodos, estásimos, episodios y éxodos (130-131).

En el nivel interno, la línea de acción principal de la obra la conforma el crecimiento de la oposición en el seno de la familia, el choque entre los hermanos –los ideales que uno y otro representan– que se evidencia en el advenimiento y el desarrollo de la guerra. “Contradicción agónica, irresoluble, que es presentada en la obra, simplemente, al desnudo” (Celdrán, 2007: 170).

En la dramaturgia de Arrufat hay un ajuste importante con respecto a los hipotextos: el castigo que míticamente Etéocles y Polinice han de padecer, debido a la maldición paterna, es trocado por una oposición esencialmente humana. Muestra de ello se encuentra en E₁₆ y E₁₇, con el enfrentamiento entre los hermanos que deja claras las motivaciones de ambas partes y no hace indispensable el conocimiento del mito para

una recepción efectiva de los acontecimientos.⁶⁷ Etéocles reconoce que ha tenido que traicionar el pacto “para imponer el nuevo orden social, para crear una nueva significación. Con esta admisión [...] comienza a desarrollarse rápidamente en él la anagnórisis” (Bejel, 1979: 42-43).

Si en Esquilo vale la predestinación como motivo que irremisiblemente guiará la trama hacia su fin, en Arrufat las posiciones individuales, firmes, entrarán en pugna y dirimirán un enfrentamiento más presente que heredado. Serán los actos, sobre todo los ubicados en el tiempo ausente más próximo, los que tensen el destino que se padecerá. Será la oposición de los hermanos, más que la pretérita maldición, la que decidirá la muerte de ambos en el aquí y el ahora de la acción. La familia queda, así, ubicada en el centro del debate cívico de Tebas, de la patria. Algo que ya sugería la obra de Esquilo, a quien “lo que le interesa mostrar son las fuerzas que explican el acontecer humano, pero en circunstancia en que este está totalmente imbricado con la suerte de la polis [...] su interés por el tema político es indudable” (Miranda Cancela, 2001: 119-120).

Etéocles y Polinice son opuestos irreconciliables, “[...] reclaman un derecho y se acusan mutuamente de que el otro lo ha roto, de que el otro es el culpable de la violación del derecho” (Bejel, 1979: 42). Los dos aspiran al mismo objetivo: la ciudad de Tebas. Desde E₃ los Espías develan el empeño de los invasores: “destruir la ciudad o morir en esta tierra” (Arrufat, 1968b: 29). En la escena cardinal de su obra, el encuentro que decidirá si habrá paz o guerra –el agón, según Miranda Cancela (2001: 121)–, Arrufat permite que los hermanos tengan voz; la humanización que el mítico conflicto adquiere nos hace dudar: quizás lleguen a un acuerdo y la fábula dé un giro inesperado. Cada uno esgrime sus razones –ante el otro, ante el pueblo, ante nosotros– y la oposición no hace sino consolidarse, paso a paso.

Tres elementos fundamentan, en orden creciente, el enfrentamiento de Etéocles a su hermano durante la entrevista. El primero, la traición a la patria: “Te has entregado / a otras gentes, Polinice, / y con ellos vienes a tu tierra natal. / Eres un extraño y por eso te pregunto / lo que quieres” (53). El segundo, la convicción de no rendirse a pesar de la precariedad: “Somos un pueblo descalzo, somos / un pueblo de locos, pero no

⁶⁷ Para Bejel (1979), “La degradación oculta de *Los siete contra Tebas*, si se toma en cuenta el mito griego, es la herencia maligna del pecado de Edipo, que la obra de Arrufat nunca menciona directamente pero que siempre se sugiere (a manera de una falta terrible del pasado) y que el público griego conocía a la perfección, no siendo así en el público cubano a quien el drama de Arrufat se dirigió más directamente” (41).

rendiremos / la ciudad” (55). El tercero, la rectificación de errores pasados que él mismo ha acometido:

ETÉOCLES. Rectifiqué los errores de tu gobierno,
repartí el pan, me acerqué a los pobres.
Sí, es cierto, saqueé nuestra casa.
Nada podrás encontrar en ella. Repartí
nuestros bienes, repartí nuestra herencia,
hasta los últimos objetos, las ánforas,
las telas, las pieles, el trigo, las cucharas.
Está vacía nuestra casa, y no alcanzó
sin embargo para todos.
Sí, es cierto, profané un juramento.
Pero no me importa. Acepto esa impureza,
pero no la injusticia. (57-58)

Lo más curioso es verificar que son estos mismos aspectos los que Polinice esgrime para argumentar su posición. No duda en acusar de impostor, traidor y mal gobernante al hermano:

POLINICE. Sé que debes fingir
delante de estas mujeres. En eso eres
un buen gobernante. Usas la máscara
que los demás esperan y en el momento preciso.
[...]
¡Crees que todo el que se te opone es un asesino!
¡Crees que todo el que se te opone es un ambicioso!
¡Tú saqueaste mi casa y profanaste un juramento!
¡Tú detentas un poder que no te pertenece del todo!
¿Qué dijiste en Tebas para ocultar tu traición? (54-58)

Ninguno de los dos hermanos es perfecto del todo, ninguno posee una tesis intachable. Ambos son contradictorios en su raíz, su “cambio desde la felicidad a la desgracia” no se producirá a “causa de una deficiencia moral”, sino que habrá de ser “la consecuencia de una grave falta (*αμαρτία*)” (Lesky, 1958: 59).

Si me coloco de parte de Etéocles, ¿cómo justifico la ruptura del pacto, la traición al hermano en defensa de la causa de la masa? Si me coloco de parte de Polinice, ¿dónde queda la solución de los problemas del pueblo? La proyección moral porta entonces una dimensión social y el interés individual quedará subordinado al de esos otros personajes, sintetizados en los jefes contendientes, que son el pueblo tebano y el ejército argivo. Como ha explicado ya Bejel (1979), existe en la obra una estructura invisible en la cual pugnan el orden antiguo y el orden nuevo, materializada en el enfrentamiento en espejo entre Etéocles y Polinice.

Resulta iluminador el análisis de Bejel al adentrarse en los conflictos que “surgen del encuentro o manifestación de una dialéctica que se desarrolla entre dos estructuras opuestas, engendradas por las contradicciones internas de una estructura ausente [que enfrenta la tradición al cambio]. Estas oposiciones establecen un conflicto que encarna en estructuras manifiestas que constituyen el drama mismo que se desarrolla en la obra” (44). Los esquemas de las “estructuras manifiestas” I y II, propuestas por el investigador, dan la clave de lo que he llamado “enfrentamiento en espejo” de los protagonistas, que a nivel de lenguaje se equipara a la precisión hecha por Barquet (1999) de que Polinice “debate con argumentos simétricamente inversos las ideas de Etéocles” (24). En cada una de las “estructuras” de Bejel, uno de los hermanos representa el deseo y el otro es su oponente; Etéocles tiene como objetivo proteger Tebas –recipiente de su deseo–, y Polinice –recipiente de su propio deseo–, conquistarla; la guerra es el árbitro en ambos casos; los tebanos y los extranjeros se cruzan también en los roles de ayudante de deseo y ayudante de oponente.⁶⁸

Tras la oposición de los ejércitos y la batalla se esconde, así, el verdadero conflicto entre ideales enfrentados. En uno de los más intensos pasajes de la entrevista se dan la mano la visceralidad del sentimiento hondo y fraterno y la postura ante la causa del pueblo. La contradicción es ágil y enérgica y nace de la enunciación de opuestos. Destaco del siguiente pasaje el momento que corresponde a los polos divino/humano cuando, a la mención que hace Polinice de los dioses como testigos, Etéocles enfrenta de inmediato a los tebanos como testigos presenciales, lo cual vuelve a subrayar la humanización aplicada por Arrufat:

⁶⁸ Dada la cercanía –que no equivalencia absoluta– de este esquema con el modelo actancial de Greimas, he decidido no aplicar este último a la obra de Arrufat, algo que sí desarrollo, como podrá comprobarse, para el resto de obras que atiende el presente estudio, de acuerdo con la invitación que a ello hace García Barrientos para el análisis de la acción (2001: 66-67).

POLINICE. ¿Conoces tú el destierro, Etéocles?

ETÉOCLES. ¡Conozco a los que se merecen el destierro!

POLINICE. ¡Me odias!

ETÉOCLES. ¡Tú odias a tu patria!

POLINICE. Contra mi voluntad
hago la guerra.
¡Los dioses son testigos!

ETÉOCLES. ¡Los tebanos son testigos de la furia de tu ejército!

POLINICE. ¡Eres un sacrílego!

ETÉOCLES. Pero no un enemigo de los hombres.

POLINICE. ¡Eres el enemigo de tu hermano!

ETÉOCLES. ¡Mi hermano es enemigo de Tebas!

POLINICE. ¿Qué has dicho en Tebas de mi destierro?
¿Cómo explicaste esa orden injusta?

ETÉOCLES. Les recordé los males de tu gobierno.
Les recordé tus promesas sin cumplir,
la desilusión de los últimos meses.
Eres incapaz de gobernar con justicia.
Te obsesiona el poder, pero no sabes
labrar la dicha y la grandeza de Tebas.

POLINICE. Solo tú sabes, Etéocles. Sólo tú sabes.
Tú decides lo que está bien o mal.
Repartes la justicia, mides el valor de los hombres.
¡Sólo tú eres libre en Tebas! (Arrufat, 1968b: 59)

No le importa a Etéocles ser acusado de sacrílego: lo que no admite es ser un “enemigo de los hombres”.⁶⁹ Este conflicto polar entre lo humano y lo divino es permanente en el texto. Etéocles aparece siempre del lado del pueblo, de la gente, como se ve en E₇ al dialogar con el Coro:

III. Me postré tan solo para depositar

⁶⁹ Sobre la oposición especular en términos lexicales mostrada en E₁₅ y los vericuetos de la “esgrima verbal” entre los hermanos, recomiendo nuevamente a Barquet (1999): “Este diálogo entre los hermanos deja en el lector igual impresión de espejo al nivel léxico: el diálogo está construido sobre las mismas parejas de conceptos opuestos (justicia/injusticia, orden/desorden, pureza/impureza, medios/fin) que se redefinen en cada enunciación según los intereses retóricos y políticos del emisor” (25).

en los dioses mi esperanza...

ETÉOCLES. Ruega tan solo por nuestros hombres.

Confía en el vigor de sus brazos.

V. Quieran los dioses no abandonarnos nunca.

ETÉOCLES. Que no nos abandonen nuestros guerreros. (34)

Otro gran conflicto de la obra —el mismo acaso, en otra forma— se da entre los que están afuera —con Polinice— y los que están adentro —con Etéocles. Oposición expuesta en el seno de la familia, marcada por el exilio, advertida claramente en términos espaciales, que surge como motor de la historia y llega en E₁₆ al punto clímax. El choque entre los hermanos extiende un arco dramático que va desde las causas hasta las consecuencias de la guerra: el pasado, el presente y el futuro de la patria. Un arco perfectamente sintetizado en la duda que el Coro repite durante el himno de combate en E₈: “¿Qué crimen cometimos? ¿Qué libertad perderemos?” (38).

El suceso con que concluye la obra de Arrufat, la decisión de enterrar el cuerpo de Polinice, significa otro viraje radical con respecto a los hipotextos. Recordemos, sin ir más lejos, que la tragedia de Antígona surge del afán por sepultar el cadáver del hermano.⁷⁰ La connotación política del ajuste propuesto por el dramaturgo cubano ha sido interpretada por Barquet (1999), quien ve en el acto de “reclamar también piedad hacia el cadáver del exiliado Polinice y ordenar su entierro, [una] decisión [...] que rompe innovadoramente con el ciclo fatal de venganzas y destierros que establecen los referentes griegos y que Arrufat, lanzado a una propuesta utópica de armonía social para la Isla, decide certeramente no incluir en su pieza” (27). La obra acaba con las mujeres cubriendo el cuerpo de Polinice mientras amanece, y esa imagen traslada el foco hacia el ámbito latente inmediato posterior al cierre de la trama: ¿qué ocurrirá ahora con Tebas? La cerradísima construcción dramática del texto ofrece un final que cabe interpretar como abierto, pues la resolución del conflicto marcado por la línea de acción principal arroja, ante los nuevos protagonistas del futuro —los tebanos—, más preguntas que respuestas.⁷¹

⁷⁰ Como recuerda Barquet, “dejar insepulto el cadáver de Polinice fue la decisión de Etéocles antes de partir a la guerra (en Eurípides) o del senado de Tebas (en Esquilo) contra la cual se rebela Antígona al enterrar al que fue su hermano. Con esto causa la división del Coro (en Esquilo) y su propio exilio (en Eurípides)” (1999: 31).

⁷¹ En el capítulo penúltimo de esta investigación contrasto las lecturas políticas que la obra, y en especial este final, han generado a lo largo de las décadas recientes.

El ya mencionado diálogo dentro del diálogo promueve una de las características más notables de la acción en la obra: el curioso juego de teatro dentro del teatro que es E₁₉ –advertido por Barquet (1999: 20)–, cuando los Espías representan –ante nosotros como público y ante el resto de personajes que se hallan en escena–, con lujo de detalles, el combate fratricida que no hemos podido ver. “El auditorio creado por la descripción que los Espías hacen de los jefes enemigos está formado por el Coro, Etéocles y los seis adalides” (21). Nos encontramos, pues, ante un caso de metadrama, toda vez que el drama “de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por [...] la acción verbal de un narrador” (García Barrientos, 2001: 213).

Esta representación no tiene cabida, claro está, en Esquilo: en el texto griego el Mensajero da la noticia de la muerte, el Coro estalla en lamentos y sollozos y queda como gran enigma la pelea. Arrufat rebaja el halo misterioso y, con E₁₉, hace nítido por qué ha preferido dos Espías en lugar de uno: el relato de lo acontecido afuera gana en verosimilitud pues cada uno de ellos asumirá por momentos el rol de un hermano, aunque sin abandonar su propia naturaleza de narrador. El diálogo encuentra, mediante este contar a dúo que combina presente y pretérito, suficiente espacio para erigirse en cronista de una acción que, luego de la intensa y explícita entrevista de los hermanos, necesita –parece decirnos Arrufat– una exposición última ante los ojos del lector-espectador. Nótese que cada detalle es comentado siempre en términos de acción y cómo la palabra se torna casi tridimensional sobre el escenario:

ESPÍA II. Revestidos con sus armaduras,
estaban resplandecientes y serenos.

ESPÍA I. –Dioses de mi padre –exclamó Polinice–,
concededme la muerte de mi hermano. [...]

ESPÍA II. –Que mi lanza vencedora –exclamó Etéocles–
se hunda en el pecho de Polinice
y lo mate. [...]

ESPÍA I. Se embistieron en veloz carrera. [...]
De repente Etéocles dio un traspié
y ofreció un blanco propicio a su hermano:
Polinice le hundió la lanza en la pierna. [...]
Ahora es igual la lucha.

ESPÍA II. Salen entonces las espadas.

ESPÍA I. Sus cuerpos se acercan.

ESPÍA II. Chocan los escudos.

ESPÍA I. De pronto Polinice cae en tierra,
chorreando sangre: la espada de Etéocles
está en su vientre clavada hasta las costillas.

ESPÍA II. –Con mi propia espada me matas.
Ella y tu mano me arrancan del mundo.

ESPÍA I. Etéocles se aproxima. Jadea. Arrastra
la pierna. Se inclina sobre su hermano
para quitarle las armas.

ESPÍA II. Pero con la mano trémula, tocada
por la muerte, empuña Polinice
su espada y la clava
en el hígado de su hermano.

ESPÍA I. Los dos caen, ruedan juntos.

ESPÍA II. Etéocles, revolviendo en su pecho
un horrible suspiro, alza la mano
y se despide de sus hombres.

ESPÍA I. No puede hablar.
Borbotea sangre y escupe.

ESPÍA II. –¿Qué eres ahora, Etéocles?
Ya no te reconozco.
No puedo odiarte ni amarte.
¿Dónde estás? Cierra mis ojos.

ESPÍA I. Ambos los ojos se cerraron. (71-73)

Si a nivel de contenido la acción diseña el crecimiento dramático hasta aquí expuesto, no menos importante resulta la acción puramente escénica que nace del contrapunto físico –movimiento *versus* quietud– y sonoro –música, voz o ruido *versus* silencio–, que ya hemos visto expresada en acotaciones y diálogos. Sucederá a menudo que profundos silencios precedan o sucedan a una atmósfera de incesante actividad, o que monólogos altisonantes estén seguidos por la ausencia total de voces y sonidos. A la palabra opone Arrufat, como mecanismo de contraste –y con el consecuente efecto en el ritmo–, un silencio que aparece como pequeño oasis. El fragor de la batalla será interceptado por la calma. Como afirma Barquet (1999), “abierto a las más diversas

realizaciones escénicas e innovador con relación a los hipotextos, este contrapunto verbal/gestual constituye uno de los recursos dramáticos más utilizados” en la obra (19).

La irrupción del silencio y la acumulación de premonitorias frases cortas en E₁₄, por ejemplo, tiene la intención de subrayar que Polinice es el atacante de la séptima puerta y, por tanto, preparar la decisión de Etéocles de marchar él mismo contra su hermano. El contrapunto físico y sonoro es parte constitutiva de la acción pues predestina y augura. Etéocles se ha estremecido ante el silencio que enmudece al Coro. Desde el inicio él venía venir la tragedia: “Parto a disponer seis adalides audaces / para que las siete puertas de la ciudad / defiendan. Yo seré el séptimo” (36); es decir, sabía que el enfrentamiento llegaría, pero lo insoportable es el arribo, al fin, del instante fatal. El Coro deberá propiciar la entrada de Polinice para dar paso a la escena fundamental de la obra. Lo hace reconociendo el silencio mismo –sus aristas metafóricas– que lo embarga: “¡Qué silencio! ¡Qué horrible silencio! / Estábamos preparadas para la guerra / y de pronto el silencio como un espacio / blanco y desierto” (53).

Muy bien se hilan el contrapunto físico y el sonoro en el diseño de la acción. El primero se dirige sobre todo al plano visual que presenciara el espectador. El segundo completa, desde el plano auditivo, la riqueza plástica de aquel y hace avanzar la trama. Como resultado, una orquestación de cuerpos y voces donde sonoridad, silencio, movimiento y quietud, en la lucha por prevalecer, son acción en sí mismos y generan un equilibrio dinámico que estimula el avance de la historia y la resolución del conflicto.⁷²

Abilio Estévez (1992) ha calificado *Los siete contra Tebas* como un “gran poema” (867), y es cierto. Sin embargo, por encima de la cualidad lírica saltan a la vista innumerables razones que convierten esta, también, en una gran obra teatral, sobre todo en lo concerniente a la acción dramática, gracias al poder del lenguaje de sostener y sintetizar los diversos elementos artísticos. Ante la consideración de Estévez de que vemos aquí a “la palabra usurpando el lugar de la acción” (863), afirmo que una y otra no rivalizan. La palabra de Arrufat, en todo caso, propone modos de proceder formal con un abanico amplio de sugerencia para un director escénico. En la frase precisa, de alto vuelo lírico y exacta connotación dramática, encuentra el autor un accionar desde el concepto: induce, cohesiona las actitudes y expresiones de sus personajes, los hace decir y no divagar, imprime una vitalidad a sus textos que los mantiene en efervescencia y actividad. Descubre, además, un accionar desde la forma en que esa palabra es ordenada

⁷² Para adentrarse en las connotaciones semánticas del “discurso no-verbal y verbal” en *Los siete contra Tebas* de Arrufat se hace indispensable el artículo de Barquet (1999).

en la sintaxis de la oración, en la alternancia de versos cortos y largos, en la fragmentación de voces que provocan el tono múltiple y polifónico. Ahí encuentro el triunfo del experimento literario de Arrufat al rediseñar la acción sobre el mito griego: una comunión de voces-visiones que leemos-escuchamos-vemos de manera simultánea, rumbo a integrarse en un todo armónico. Cual una inmensa polifonía que amalgama las artes va avanzando, creciendo, susurrando, el halo trágico y contemporáneo, como de creación antigua y nueva, de *Los siete contra Tebas*.

2.4. Tiempo

Para el diseño del tiempo dramático Arrufat se atiene al procedimiento de “la tragedia griega [que] enlaza las diferentes escenas temporales (‘episodios’) mediante las transiciones representadas por los cantos corales (‘párodo’ y ‘estásimo’) que no interrumpen el curso de la representación” (García Barrientos, 2001: 82). Así, obtenemos una estructura temporal representada por cinco escenas temporales o cuadros (C_N), cada uno de los cuales está formado por una o varias escenas dramáticas, y cuatro nexos entre ellas (N_N), que se corresponden con los cuatro momentos en que el Coro se queda solo: $C_1 (E_1-E_5) + N_1 (E_6) + C_2 (E_7) + N_2 (E_8) + C_3 (E_9-E_{17}) + N_3 (E_{18}) + C_4 (E_{19}) + N_4 (E_{20}) + C_5 (E_{21}-E_{23})$.

El tipo de nexo dominante es el resumen temporal, que “supone recorrer un tramo de tiempo diegético, sin interrumpir la escenificación, empleando para ello un tiempo escénico considerablemente menor” (82). Son resúmenes de expresión verbal, siempre de sentido progresivo, y poseen extensión variable: el más corto es N_2 y el más extenso es N_3 . Al observar la estructura en su conjunto se detecta una curiosa simetría: entre N_1 y N_2 , y entre N_3 y N_4 , quedan comprendidos cuadros breves – C_2 y C_4 –, compuestos por una sola escena temporal; el cuadro más largo se ubica al centro de la obra – C_3 –, mientras el de inicio y el de cierre también poseen extensiones similares.

Dentro del resumen temporal N_3 se aprecia un ajuste a la velocidad interna mediante un efecto de condensación en E_{18} , resultado de una interiorización implícita o alteración objetiva de la temporalidad (108), que se hace evidente si comprobamos que el último suceso del C_3 en E_{17} es la salida de Etéocles a la batalla, y el primero de C_4 en E_{19} es la entrada de los Espías para relatar cómo se han desarrollado los acontecimientos. La suma de cuadros y nexos, gracias al tiempo resumido en estos

últimos, propone un ritmo de intensión interior: la duración de lo escenificado es menor que la de la fábula. Para verificarlo, baste recordar que en C₁ el Adivino anuncia que “[...] el ejército invasor / ha determinado atacar la ciudad / esta noche” (Arrufat, 1968b: 29), y que al final de C₂ leemos: “*Mientras cubren el cuerpo de Polinice, amanece*” (77).

La extensión de la diégesis sería de varias décadas, pues las causas de los hechos patentes se remontan, como mínimo, a tres generaciones antes que la protagonista. Lo estrictamente representado, sin embargo, se desarrolla en el marco más acotado de varias horas, que van desde el anochecer de un día hasta el amanecer del siguiente, según acabamos de ver, y los sucesos transcurren según ordenamiento cronológico.

Es visible, en consonancia con los hipotextos y como marca del clasicismo, la unidad de tiempo, que no exige una rigurosa isocronía sino que promueve que la fábula se desarrolle “de tal modo que la duración de lo estrictamente representado no exceda exageradamente a la de su representación, por ejemplo eligiendo un momento significativo –cercano al desenlace– en el que concentrar la acción y desde el que evocar la historia toda” (García Barrientos, 2001: 98).

Realizo a continuación el encaje de la extensión de cuadros y nexos en el plano de la escritura con lo que abarcarían en un montaje ideal, para así componer “la relación que contraen las duraciones diegética y escénica” (97). Si decidimos que cada página del libro en la edición citada corresponde aproximadamente a dos minutos de representación –dado el número de palabras–, obtenemos lo siguiente: C₁ (cuatro páginas, ocho minutos) + N₁ (dos pp., cuatro min) + C₂ (tres pp., seis min) + N₂ (una p. y media, tres min) + C₃ (veintiséis pp., cincuenta y dos min) + N₃ (seis pp., doce min) + C₄ (cuatro pp., ocho min) + N₄ (media p., un min) + C₅ (tres pp., seis min). En resumen, tenemos una duración relativa de cien minutos en los que asistimos al arco comprendido entre “la noche moral de la guerra fratricida en que transcurre la mayor parte del texto y el amanecer esperanzador y utópico en que termina, paréntesis temporal no señalado en los hipotextos griegos de los que parte el texto cubano” (Barquet, 1999: 19).

Con respecto a los grados de representación del tiempo, vemos entrelazarse el patente y el ausente: este regresa con persistencia, como fuente de conflicto, mientras aquel transcurre. Buen ejemplo es la descripción de la época de adolescencia y dicha en que los hermanos se amaban. Ellos no podrán reconquistar, en la acción del texto, la felicidad y el esplendor pasados: por más que hurguen en reminiscencias gratas, se les

encima el horror que habitan en la temporalidad patente. Sus mundos están ya separados, un abismo los aleja. Ambos han cambiado, son desconocidos el uno para el otro justo a causa del tiempo transcurrido.⁷³ El recuerdo se instala como un cielo nublado encima de los personajes, los conduce de regreso a la ternura, los hace confesar:

ETÉOCLES. Recuerdo que vivíamos en la misma casa.

[...] Recuerdo

que un día tu venablo más diestro
me salvó de la muerte.

[...] La luz era distinta aquel día,
la vida me importaba más.

Yo amé tu brazo mucho tiempo.

Lo observaba despacio, con cuidado y fervor.

¿Qué otra cosa recuerdo?

Recuerdo que has armado un ejército enemigo
para destruir esa casa, para arrasar
esta ciudad, alzando
el mismo brazo de aquel día.

POLINICE. [...] En aquel momento salvé a mi hermano,
ahora vengo contra mi enemigo.

Mi brazo es el mismo,
pero tú no eres la misma persona.

Quien olvida, se hace otro.

Se hace otro quien traiciona.

[...] Yo también recuerdo. Recuerdo
el pacto que hicimos hace tres años,
y recuerdo que no lo cumpliste.

Pacté contigo gobernar un año
cada uno. [...]

Juraste cumplirlo. Y has violado

⁷³ Advuértase la similitud de este enfrentamiento, que ha pasado ya por una petición de tregua y ha buscado una conciliación de intereses, con la entrevista que sostienen los hermanos de *La emboscada* (1979) del dramaturgo cubano Roberto Orihuela, minutos antes de la batalla. Aunque no puedo asegurarlo, me parece bastante probable que Orihuela haya conocido el texto de Arrufat y, dadas las cercanías advertidas, incluso se haya inspirado en su escena para desarrollar la propia. Aunque no he encontrado ningún testimonio del autor al respecto.

el juramento y tu promesa.
Solo gobiernas, solo decides,
solo habitas la casa de mi padre.
¿No lo recuerdas? (Arrufat, 1968b: 56-57)

En boca de Polinice aparecen dos menciones imprescindibles a la cronología ausente: cuando se acuerda la forma de gobierno y cuando Etéocles decide romper el pacto. En otro momento de la obra se da noticia de la etapa del exilio de Polinice, posterior a la traición de su hermano: es el tiempo de “[...] los males del destierro: / vagar por lugares extraños, escribir / y esperar cartas, mientras rostros, / nombres, columnas, se deshacen en la memoria” (60).

En términos espaciales queda planteado, así, el antagonismo entre pasado y presente, o lo que es igual, entre la temporalidad ausente y la patente. La existencia del antes distingue el ahora. Este divorcio de tiempos se aprecia en dos vertientes. La primera, expuesta hacia el inicio del fragmento citado, contrapone dos etapas de la vida de los hermanos: en el antes eran felices ambos y reinaba la paz; en el ahora, todo lo contrario. La segunda, correspondiente ya al exilio forzoso de Polinice y al gobierno de Etéocles, pone en perspectiva un antes donde solo uno de los dos se hallaba satisfecho, al haberse hecho con el poder a costa de la traición, mientras el otro, frustrado, ideaba el modo de restablecer el pacto: es ese conflicto en ebullición, gestado en el antes, el que hará estallar el ahora, en coincidencia con el choque entre los órdenes antiguo y nuevo de Tebas.

Como latente podríamos identificar el tiempo inmediato anterior al comienzo de la obra, pues predispone el espíritu tempestuoso. Tenemos noticias de él por Etéocles en su monólogo de E₂, cuando cuenta que su hermano “se acerca a sitiar nuestra ciudad” y que ha “enviado espías y exploradores” (Arrufat, 1968b: 28) para que relaten lo que acontece. También cabría considerar latente la temporalidad del futuro inminente, al que clama el Coro cuando se pregunta, ante el cadáver de Etéocles: “¿Quién nos dirigirá? / ¿Qué será de tu obra?” (75).

En relación a la distancia, Arrufat ha compuesto una obra histórica, si tenemos en cuenta su ubicación en una Tebas que, pese a su alto componente legendario, pertenece a un pasado remoto. Al valorar gran parte de las lecturas que de la obra se han hecho, en especial aquellas que consideran que el dramaturgo usa el sedimento mítico como pretexto para hablar de la actualidad cubana de los años sesenta del siglo XX, se

advierde, no obstante, la carga de contemporaneidad que el argumento porta. Esta rica convivencia de lo histórico-legendario y lo contemporáneo-real es un signo distintivo del texto del dramaturgo cubano.

Entendida “como relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada” (García Barrientos, 2001: 105), la distancia en el caso de *Los siete contra Tebas* reviste especial interés por dos cuestiones: la primera, la maldición que cayó sobre ella en medio del contexto de su nacimiento en 1968 y que ha ido encadenando, lustro tras lustro, múltiples asociaciones sobre el significado y la dimensión de la fábula; la segunda, su tardío estreno, treinta y nueve años después de su escritura. Se trata, sin duda, de un fenómeno que podría estudiarse, a nivel sociológico, como la mayor *performance* de política cultural que ha vivido la Isla en tiempos de Revolución: un gran espectáculo extendido a lo largo de varias décadas.

El conflicto que genera el concepto mismo de distancia temporal en el teatro se pone de relieve, con brillantez, en la travesía que supone que Arrufat relea en 1968 las obras de Esquilo y Eurípides, datadas en 467 y 410 a. C., respectivamente, y que en 2007 Sarraín relea a Arrufat en su puesta en escena, junto a su equipo artístico, y lo estrene en una Cuba que poco tiene que ver con la de treinta y nueve años antes.

Sin ánimo de detenerme en el estreno mundial de la obra, mencionaré que el director optó, a mi juicio con acierto, por una ambientación pomposa, basada en motivos del imaginario griego –el vestuario, las armas, los peinados–, pero que no disimulaba su naturaleza puramente teatral: esta conjunción entre diégesis y escena es una marca del texto y con más detenimiento me referiré a ella al analizar el espacio dramático. El lógico hecho de utilizar actores cubanos para narrar una fábula tebana subrayaba la intención de crear un puente temporal, que Sarraín reforzó con ciertos elementos anacrónicos,⁷⁴ bastante discutidos por la crítica del espectáculo. Así se refirió a su empleo Espinosa Mendoza (2007a):

Mis mayores dudas giran en torno a los efectos “anacrónicos” que pretenden subrayar la contemporaneidad del conflicto. Ni el injustificado reguetón del inicio, ni los sillones, ni las pencas, ni las claves, ni los cantos infantiles me parecieron del todo eficaces, en tanto reducen a una actualidad superficial un debate eterno y no alcanzan una sutileza que los redimensione. [...] La escena

⁷⁴ Sobre el anacronismo en la ficción, véase García Barrientos (1996).

medular, en la que los hermanos discuten sus razones de intensa actualidad en este mundo del nuevo milenio [...], se ve interrumpida por esos recursos.

2.5. Espacio

La propuesta espacial de *Los siete contra Tebas* se desarrolla en la elocuente convivencia de tres grados de representación: el patente –el interior de Tebas–, el latente –el campo que rodea la ciudad, ocupado por el ejército invasor– y el ausente –el sitio de destierro de donde proviene Polinice. La diégesis muestra un entretejido de los tres grados y el dramaturgo ofrece suficientes pistas sobre cómo habrá de generarse el espacio dramático.

El choque de estos tres grados de representación provoca el surgimiento del principal conflicto espacial en la obra: el adentro *versus* el afuera. Este conflicto se manifiesta de dos formas que sobrevuelan la trama.

En la primera, perteneciente al tiempo ausente, Tebas sería el adentro –la ciudad amurallada, incluso sus extensiones extramuros, dominadas por Etéocles–, y el sitio inespecífico donde Polinice se ha exiliado sería el afuera. Ese afuera, contrapuesto al adentro que su hermano ahora detenta, es recompuesto por Polinice y caracteriza su actual convicción de luchar: “Recordad los males del destierro: / vagar por lugares extraños, escribir / y esperar cartas, mientras rostros, / nombres, columnas se deshacen en tu memoria. / Aquí está todo lo que soy y lo que amo” (60).

En la segunda forma del conflicto espacial, la que observamos mientras corre el tiempo patente, Tebas aparece como el adentro y el afuera a la vez, y cada uno de los polos es representado por un hermano: Etéocles en la defensa intramuros, Polinice en el asedio extramuros, aunque con una entrada a la ciudad en E_{16} que marca el punto de contacto físico de los hermanos como representantes de los dos espacios en pugna. Ya en E_{21} la entrada de los cadáveres signa el escalón cumbre en la aproximación de los espacios enfrentados: Polinice se fue acercando con ímpetu cada vez mayor, y solo “atravesando” los grados de representación –del ausente al latente, del latente al patente– logró yacer en paz en su tierra.

Si nos ubicáramos en el tiempo ausente anterior al gobierno de Etéocles, percibiríamos, en espejo invertido, que el actual adentro estaría representado por

Polinice –durante sus años de gobierno–, y el afuera sería el marco al que Etéocles pertenecería –con una localización del personaje dentro del ámbito ausente de la que no se ofrece información.

El adentro y el afuera aparecen, tanto en la primera forma como en la segunda, identificados con cada uno de los hermanos y con los ejércitos que los secundan. En la primera forma –la que se corresponde con la oposición entre los espacios patente y ausente, en tiempo ausente–, se enfrentan la añoranza o la compasión de Polinice hacia Tebas, y la denostación y el odio de Etéocles con respecto al sitio del exilio desde el cual su hermano proviene junto al “ejército de extranjeros” (27). En el segundo caso –el que se corresponde con el choque entre los espacios patente y latente, en tiempo patente–, pugnan el odio y el deseo de venganza de Polinice con respecto a Tebas, y el temor y la convicción de Etéocles de enfrentar el cerco que los invasores han impuesto a la ciudad.

Puede entenderse, de este modo, que la tensión espacial entre el adentro y el afuera gana en dimensión y contundencia toda vez que son los mismos protagonistas quienes representan los polos. “[...] Ellos avanzan / unidos, y nosotros / nos destruimos aquí dentro”, dice Etéocles (34). Las palabras que Polinice espeta al hermano, con un uso muy preciso del atributivo y el retruécano, evidencian esa personificación del espacio: “Eres la ciudad. / Tu cabeza es Tebas y Tebas es tu cabeza”. Los extremos son inconciliables en lo espacial debido a que lo son en lo personal: “Ninguno de los dos renunciará a lo suyo / ni lo compartirá con el otro” (60).

Advertimos la ciudad de Tebas –un fragmento de ella– como espacio patente único donde toda la trama acontece. Arrufat vuelve, en este sentido, a guiarse por el modelo trágico griego, aunque ha omitido “la mención de templos, dioses y lugares de Grecia” (Arrufat, 1999: 32). La acotación inicial no define el espacio con precisión, no lo describe en cuanto a decorado, sino que sugiere su fijación mediante otros recursos. La indicación de que “*el Coro forma un círculo: se abre y aparece Etéocles en el centro*” (Arrufat, 1968b: 27) da la clave de un signo esencial que compondrá aquí el espacio dramático: el cuerpo de los intérpretes. El espacio corporal reforzará la convención teatral, el pacto del tropo escénico, y permitirá al lector-espectador imaginar, por ejemplo, que el círculo que conforman los cuerpos representa la muralla tebana, así como la persona que surge al centro es el líder de la ciudad. Si a ello se suma la riqueza aportada por la caracterización plástica del elenco, resultará muy efectivo el ámbito generado por este “conjunto de signos que tiene como soporte el cuerpo del

actor, tanto los relativos a la expresión corporal (mímica, gesto, movimiento), más dinámicos, como los más estáticos que tienen que ver con la apariencia (maquillaje, peinado, vestuario)” (García Barrientos, 2001: 123).

La propuesta de escenografía corporal se extiende uniformemente a lo largo de todo el texto y afecta a la utilería. Que los dados, inexistentes en escena, resulten “visibles” a nivel dramático, tendrá que ver con lo gestual y lo sonoro: “*El Coro hace los gestos del juego de dados. Agitan las manos, se las frotan, parecen tirar dados al suelo chasqueando la lengua*” (Arrufat, 1968b: 42). Antes, el dramaturgo había aclarado que “*el ceremonial de la investidura de las armas [...] debe prescindir de la presencia física de las armas. [Las mujeres] realizarán el ceremonial de la investidura*” (38). Es decir, no habrá objetos que ilustren las armas: convencer de su presencia será también mérito de la labor gestual y sonora del elenco. Para Barquet (1999), el recurso propuesto por el autor tiene un alcance muy preciso: “Ante la ausencia física de las armas, la real investidura resulta ser, entonces, la del lenguaje: la investidura de un discurso verbal que busca reafirmar al personaje [Etéocles] ante sí mismo y ante su auditorio” (22).

Sobre Tebas pesan visiones que van desde el pasado de la diégesis hasta el futuro: ante nosotros queda recompuesto el caleidoscopio de una ciudad que el lenguaje construye en un amplio arco temporal. Importa a nuestro propósito advertir la ciudad como el espacio de pertenencia familiar, una ciudad que es una familia en la acumulación del legado bélico a través de sus signos visuales. Etéocles lo manifiesta así: “He aquí el escudo de mi padre, / el casco de mi abuelo, la espada / que mi hermano Polinice abandonó” (Arrufat, 1968b: 28). Un espacio que ha contenido la armonía de la vida familiar de los tebanos: “Que estos hogares no se derrumben / bajo el golpe enemigo” (30). Un espacio que prevalecerá, aunque ello implique la destrucción de su familia insignia: “Al final Tebas se salva pero los hermanos perecen y, con ellos, la casa reinante de los Labdácidas” (Miranda Cancela, 2001: 119).

A una Tebas del futuro apela Capaneo —a través de las voces de los Espías— cuando amenaza: “Ciudad, maldita por el odio de los hermanos, / te haré cenizas. Solo el fuego te purificará. / Arderás entera en un gran incendio [...]” (Arrufat, 1968b: 45). Y Etéocles ve en perspectiva la tierra devastada por el enemigo: “una ciudad humeante, después apagada, después fría” (46). El Coro plantea el extremo indeseado del futuro, al ver su espacio natural sumido en la esclavitud por los invasores: “Trabajaremos la tierra de otro” (50).

Dentro de la propia ciudad de Tebas, algunas zonas son indiscutiblemente latentes, quedan fuera del campo visual del espectador pero hay continuos tránsitos hacia/desde ellas, o menciones en los diálogos, que aseguran su existencia. La más extendida de estas zonas es la que da indicios de la ciudad fortificada: “A las almenas, a las puertas, a las torres”, pide Etéocles a los hombres del pueblo, y ellos salen de escena para dirigirse allí; “Desde las almenas se oyen los gritos”, reprende el gobernante al Coro (33), que más tarde le advertirá: “Los tebanos están en las murallas y te esperan” (62). Si se repasan las écfrasis de los escudos invasores, se advertirán referencias a este poderío defensivo, como en el caso de Ecleo, en cuya divisa “sube un soldado con firmeza / por una escala apoyada en el muro de Tebas” (47). También se da noticia de otros sitios de la cartografía de la ciudad, relacionados con la vida diaria de sus habitantes: en E₉, una de las mujeres comenta a Hiperbio: “[...] hemos visto tu / escuela. Es hermosa y sencilla” (39); Polionte asegura a otra mujer que comerán un cordero en su casa (40); se evoca “el huerto de manzanos, / y el agua entre las ramas y la sombra” (41). El horror de la ciudad intramuros, en plena contienda, es descrito por el Coro en sus visiones, que incluye un poderoso efecto de geminación de gerundio: “Hay hombres en las puertas de las casas, / pudriéndose, pudriéndose. Una cabeza / cuelga de una ventana, dilatados los ojos” (49).

En este primer nivel de latencia espacial es inevitable considerar las siete puertas de Tebas, referidas continuamente, erigidas en símbolos de la fortaleza del espacio patente, distinguidas por el soldado argivo y el tebano que se les asigna, o lo que es lo mismo, por los signos visuales que las acompañan. El valor semántico del número siete es notable en la topografía: son siete puertas, habrá siete parejas de soldados que se enfrentan, la séptima pareja será la de los hermanos protagonistas: “El carro de Etéocles llama / a la séptima puerta: está vacío” (33); “Colgaremos en nuestras casas, en las murallas, / en las siete puertas de la ciudad, / las vestiduras de los invasores”; “Parto a disponer siete adalides audaces / para que las siete puertas de la ciudad / defiendan. Yo seré el séptimo” (36).

Tan importante como el espacio patente resulta en esta obra el principal espacio latente: “el campo enemigo”, como lo llama el mismo Etéocles (28), situado alrededor de Tebas. Múltiples son las referencias a este espacio, pero las de mayor verosimilitud son sin duda las que utilizan, para significarlo, la teicoscopia, “que consiste en que un personaje cuenta lo que está sucediendo en el espacio contiguo [...] en el mismo momento en que lo está contando” (García Barrientos, 2001: 128).

La más clásica utilización de este recurso la encontramos en E₅, cuando un componente del Coro describe la visualización que está teniendo del espacio latente en tiempo patente: “¡Horror! Veo desde las almenas / una llanura de muertos amados. / Sus partes deshechas en la tierra, / mudos, ciegos, / aplastados por caballos y escudos” (Arrufat, 1968b: 32). Se trata en este ejemplo de lo que el término griego *τειχοσκοπία* significa literalmente: visión a través de la muralla. Sin embargo, las descripciones del afuera que en esta escena se suceden, podrían entenderse también como premoniciones del Coro. Son tan minuciosas y convincentes que hacen dudar: “Veo a los guerreros enemigos lanzarse / hacia nosotros en fiera acometida”. Máxime si incluyen sintagmas conectores entre el espacio latente y el patente, como la mención al polvo y el viaje, en las formas verbales, de la primera a la tercera persona del singular y luego a la primera del plural: “Lo adivino en este polvo que se eleva, / nos envuelve, que nos mancha la cara” (31).

La acción física que acompaña y avanza paralela al tejido del lenguaje verbal robustece la dimensión espacial del relato escénico. Un pasaje que lo demuestra es el relato que de la situación en el campo enemigo hacen los Espías –que han asumido el rol de mensajeros– a Etéocles en E₃. No se trata en puridad de un caso de teicoscopía ya que no acontecen de manera estrictamente simultánea la observación y la narración; sin embargo, el hecho de que palabra y gestualidad se aúnen en la descripción del espacio latente –de todo lo que no vemos y está aconteciendo durante el tiempo patente–, le otorga a este una credibilidad inusitada. Como aclara el autor, “*mientras uno habla el otro permanece en silencio realizando físicamente las imágenes de la narración*” (29); es decir, el Espía que se mueve trata de reproducir ante nosotros, mediante un acto de extrema convención, todo un paisaje en movimiento a través de su cuerpo. Algo similar ocurrirá cuando ellos describan la ubicación de los guerreros argivos ante las puertas de Tebas, entre E₁₀ y E₁₄, pragmatografía que alterna con las disposiciones que toma Etéocles sobre el envío y repartición de sus propios soldados; en algún momento de la exposición, recordemos, los Espías “*comparten el texto y la expresión física*” (47).

Curiosa referencia al espacio ausente situado entre la vida y la muerte aparece gracias a la función poética del diálogo. En palabras del Coro: “Hay un espacio entre la vida y la muerte / en que las cosas resplandecen, y sabemos / entonces su valor. En él aprendemos a vivir / en un instante, en una tarde” (40).

En relación con los planos espaciales, el espacio dramático en la obra surge de la convivencia –más que de la superposición– del espacio diegético y el escénico. En lugar

de intentar “encajar” aquel en este, el dramaturgo opta por hacer evidente que la historia se desarrolla en un sitio mítico llamado Tebas, que a la vez forma parte de un teatro, el mismo en que la representación se estaría llevando a cabo durante un montaje potencial. Es decir, no existe voluntad de crear la completa ilusión de que estamos sumergidos en el ámbito diegético referido –la ciudad sitiada–, sino que, por el contrario, el mapa de la diégesis incluye el entorno escénico como parte constitutiva del ámbito espacial.

Diálogos y acotaciones dan fe de esta comunión: aquellos refieren siempre a la diégesis, mientras estas refieren siempre a la escena. Abundan las menciones en diálogos a lugares patentes y latentes de Tebas, según hemos visto en los ejemplos citados. En el caso de las acotaciones, las señales del espacio escénico llegan con lo que, al hablar de la escritura, consideramos componente extradramático, menciones directas a la pura escenificación. Así, “*desde una parte diferente del espacio escénico*” habla el Coro de mujeres (33) o “*en el fondo*” aparece Polinice (53). El adentro/afuera del escenario acrecienta la idea de que estamos en un teatro y coloca en primer término la convención de que son también intérpretes quienes ejecutan los sonidos que describen el espacio latente, quienes le dan vida: “*Fuera, voces humanas reproducen los sonidos del ejército invasor. Empiezan con un rumor sordo y terminan en aullidos, creando un clima trágico, de funestos presagios*” (42); “*Fuera cantan como gallos, lejos*” (31).

La extrema síntesis propuesta por Arrufat al develar la convención teatral desde los recursos espaciales no hace, curiosamente, sino reforzar los efectos de ilusión que enriquecen la recepción de la diégesis. Según García Barrientos (2001):

Se diría que el ilusionismo requiere borrar las huellas de la escenificación, de la teatralidad, y que ponerlas en evidencia provocará la máxima distancia; pero se produce aquí un efecto similar al de la multiplicación de “menos por menos igual a más”: la máxima ilusión no está en disimular la teatralidad, sino en elevarla al cuadrado: el escenario más ilusionista es [...] sin duda el que representa un escenario. (220)

La mezcla, hasta aquí advertida, de recursos corporales, sonoros y verbales en la conformación del espacio dramático tiende con nitidez, en lo relativo a la distancia espacial, hacia lo metonímico-convencional, según la clasificación de García Barrientos (133-134).

Tebas es la patria. Así lo acuña el emblema de Polinice, cuando el Derecho afirma: “[...] Devolveré su patria / a Polinice, y la herencia de su padre” (52). Y, como patria de los que están adentro y los que están afuera, Tebas es la manzana de la discordia. En una reducción del conflicto a lo espacial, podríamos afirmar que Etécoles y Polinice solo se enfrentan por el deseo de poseerla. Lo hacen como si estuvieran disputándose el amor de una mujer, una mujer que es la madre de ambos. Enceguecidos, cada uno quiere únicamente para él este amor maternal, esta posesión casi incestuosa que los lleva a la destrucción.

El espacio dramático porta, en este sentido, un alto valor semántico. En 1968, cuando estaba a punto de cumplirse la primera década del triunfo de la Revolución, el texto de Arrufat ponía el dedo en la llaga al confrontar el afuera y el adentro de una ciudad aislada, de una patria que, como Cuba, había vivido en carne propia la división de sus hijos: los que se fueron y los que se quedaron.⁷⁵ Las alarmas empezaron a saltar pronto en los comisarios políticos de turno y la mencionada “Declaración de la UNEAC” se afana en “esclarecer” la supuesta metáfora ideada por el autor:

En cuanto a la obra de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*, no es preciso ser un lector extremadamente suspicaz para establecer aproximaciones más o menos sutiles entre la realidad fingida que plantea la obra y la realidad no menos fingida que la propaganda imperialista difunde por el mundo, proclamando que se trata de la realidad de Cuba revolucionaria. Es por esos caminos como se identifica a la “ciudad sitiada” de esta versión de Esquilo con la “isla cautiva” de que hablara John F. Kennedy. [...] los mercenarios de Playa Girón estaban convencidos de que iban a encontrar [el] terror popular abriéndoles todos los caminos [...] (Arrufat, 1968a:14)

Leída décadas más tarde, *Los siete contra Tebas* demuestra estar más allá de las visiones chatas que intentaron lecturas tan obvias: la isla cautiva, Playa Girón. Las tensiones ideológicas, presentes sin duda en la obra de Arrufat y herencia de sus

⁷⁵ Esta misma tensión presente en los hijos de la patria dividida aparece en el testimonio de Sarraín (2007) con respecto a su prolongado proyecto de montaje de *Los siete contra Tebas*:

A pesar de que varias personas se me acercaron y me sugirieron que dirigiera la obra en Miami, nunca pensé en esta posibilidad. La obra pertenecía a Cuba, a su territorio físico, a un territorio de contienda cultural. Pensaba que solo cuando la obra se estrenara en la Isla, Antón Arrufat sería verdaderamente exculpado, restituido, y la cultura y el teatro cubanos podrían recibir en su corpus esa obra que les pertenecía, que los engrandecía. (178)

hipotextos, sugieren en la obra del cubano un espectro mucho más rico que los achacados referentes de la época. Resulta significativa la propuesta espacial donde diégesis y escena se miran en espejo. La idea de que la ciudad sitiada de la leyenda es ahora mismo un teatro, comentada en los párrafos previos, apunta hacia cuestionamientos políticos universales. Para Celdrán (2007), el nivel de abstracción con que Arrufat concibe su espacio es esencial en la generación de un ámbito entre lo ficticio y lo real que permita la discusión transparente:

La acción se desarrolla en un espacio abstracto, despojado de “ilusión”, de “realidad”, de fondo, de perspectiva, perfecto para la confrontación frontal de las Ideas, los Discursos, las Utopías, la maquinaria y las coartadas de la Historia, que reafirman esta visión de dispositivo, de máquina de pensar y de analizar un problema crucial en la escena. (170)

Es de lamentar la censura vivida por la obra y el autor debido a la reductora asociación espacial Tebas-Cuba, pero tal proceso no hace sino evidenciar el afilado bisturí que el teatro continúa significando en los sistemas de gobierno. La posibilidad de que se tornen reales los fantasmas conduce a una desesperada actitud del veto al objeto artístico que a la larga solo consigue multiplicar su dimensión.

2.6. Personaje

Algunas de las claves del trabajo con los personajes en *Los siete contra Tebas* las ofrece el propio autor, al referir los ajustes acometidos con respecto al hipotexto esquileo: “Suprimí [...] el Mensajero, el Pregonero, Antígona e Ismene. [...] al del Espía añadí un segundo Espía. Hice hablar a los soldados, mudos en el original” (Arrufat, 1999: 32).

La obra se desarrolla en la convivencia de personajes patentes y latentes, de indiscutible importancia unos y otros para el curso de la trama. Hagamos un repaso de las configuraciones personales para tener claro el espectro patente:

- E₁. Coro y Hombres
- E₂. Coro, Hombres, Etéocles y Adivino
- E₃. Coro, Hombres, Etéocles y Espías
- E₄. Coro, Hombres y Etéocles
- E₅. Coro y Etéocles
- E₆. Coro
- E₇. Coro y Etéocles
- E₈. Coro
- E₉. Coro, Lástenes, Polionte, Melanipo, Megareo, Hiperbio y Háctor
- E₁₀. Coro, Lástenes, Polionte, Melanipo, Megareo, Hiperbio, Háctor, Espías y Etéocles
- E₁₁. Coro, Lástenes, Polionte, Megareo, Háctor, Espías y Etéocles
- E₁₂. Coro, Lástenes, Megareo, Háctor, Espías y Etéocles
- E₁₃. Coro, Háctor, Espías y Etéocles
- E₁₄. Coro, Espías y Etéocles
- E₁₅. Coro y Etéocles
- E₁₆. Coro, Etéocles y Polinice
- E₁₇. Coro y Etéocles
- E₁₈. Coro
- E₁₉. Coro y Espías
- E₂₀. Coro
- E₂₁. Coro, Etéocles (cadáver) y Polinice (cadáver)
- E₂₂. Coro, Etéocles (cadáver), Polinice (cadáver), Espías, Lástenes, Polionte, Melanipo, Megareo, Hiperbio y Háctor
- E₂₃. Coro, Polinice (cadáver) y Polionte

De lo anterior obtenemos datos de interés. El primero y más visible: el Coro de mujeres es el único personaje que permanece en escena a lo largo de toda la obra. Estos seres anónimos –“perdieron sus nombres y son en el texto numerados bajo cierta

denominación” (Sarraín, 2007: 186)– conforman, junto a los adalides y el resto de habitantes de Tebas, la masa popular. Pero a diferencia de los hombres tebanos, presentes solo en las primeras escenas y luego como referencias latentes, el Coro porta la misión de ser un permanente cuestionador del discurso enarbolado por los hermanos, de poner en perspectiva sus aseveraciones, de inquietarse y perturbar. “A veces se une para expresar al unísono una preocupación o un deseo, otras veces una parte del Coro dice algo y la otra parte lo contradice. Estos contrapuntos dialécticos predisponen todo el ambiente de esta obra” (Bejel, 1979: 45) y fueron, en el momento de su publicación, una de las principales razones que hicieron a los comisarios políticos asociar el personaje patente del Coro con el pueblo de Cuba –los “habitantes de la ciudad”, los que se quedaron– y al latente ejército enemigo con los mercenarios invasores de Playa Girón –“los que abandonan su patria”, los que se fueron–, como se aprecia en la “Declaración de la UNEAC”:

Todos los elementos que el imperialismo yanqui quisiera que fuesen realidades cubanas, están en esta obra, desde el pueblo aterrado ante el invasor que se acerca (los mercenarios de Playa Girón estaban convencidos de que iban a encontrar ese terror popular abriéndoles todos los caminos), hasta la angustia por la guerra que los habitantes de la ciudad (el Coro) describen como la suma del horror posible, dándonos implícito el pensamiento de que lo mejor sería evitar ese horror de una lucha fratricida, de una guerra entre hermanos. Aquí también hay una realidad fingida: los que abandonan su patria y van a guarecerse en la casa de los enemigos, a conspirar contra ella y prepararse para atacarla, dejan de ser hermanos para convertirse en traidores. Sobre el turbio fondo de un pueblo aterrado, Etéocles y Polinice dialogan a un mismo nivel de fraterna dignidad. (Arrufat, 1968a:14)

En cuatro ocasiones el Coro se queda completamente solo en escena, momentos donde transcurren sus monólogos y soliloquios, repartidos o no entre varias mujeres. E₁₈ es un ejemplo de enunciación integrada y alternada –en dos grupos, o en cinco voces–, y E₂₀ lo es de enunciación solo integrada. En ambos casos, ciertos fragmentos se corresponden con el soliloquio, al funcionar “en el vector comunicativo externo: solo en el mundo ficticio está el personaje solo y habla para sí; en el teatro está ante el público y habla, sin duda alguna, para él” (García Barrientos, 2001: 60); mientras que otros son

claros monólogos en coloquio, con interlocutores precisos en la diégesis que pertenecen al espacio latente: dioses y entidades sobrenaturales, por lo general.

Estar permanentemente adentro es un peso que el Coro asume y que lo hace portador de una función sintáctica específica: la de “nexo de unión o hilo conductor” (164). Sus intervenciones, que hemos atendido con amplitud al analizar la escritura de la obra, aparecen atravesadas por el acontecer, segundo a segundo. Su rol de guardián de la escena patente le hace no abandonar su puesto, no poder participar del combate. Su tono luctuoso carga la emotividad de la expectación, cual explosión de sufrimiento e incertidumbre ante el destino. No interviene durante la entrevista entre los hermanos en E₁₆, pero antes y después manifiesta un importante contrapunto.

Individual o colectivamente las mujeres del Coro raras veces están de acuerdo con Etéocles o Polinice, y en numerosas ocasiones expresan de forma desafiante ideas y sentimientos diferentes y hasta opuestos a ambos. [...] Frente a la investidura verbal con que los dos hermanos reclaman sus respectivos derechos al poder y justifican la conducta fratricida que puede llevar a Tebas al desastre, se levanta la persistente rebeldía verbal del Coro llenando el texto de preguntas retóricas que, a manera de *leitmotiv*, ponen en crisis todas las supuestas certezas o razones de los hermanos. (Barquet, 1999: 23)

Buena interrogante a la teoría dramatológica es dónde ubicar la forma de diálogo del Coro cuando, en escenas de soledad, se divide en varias voces que se dirigen unas a las otras. ¿El personaje unitario del Coro pasaría, temporalmente, a dividirse en varios personajes –con lo cual tendríamos un diálogo sin más–, o seguirían esas intervenciones conformando un solo personaje, plagado de múltiples voces internas? Al no poseer las diversas integrantes funciones actanciales distintas, sino tributar a la misma, me inclino por la segunda opción, convencido de que un director potencial de la obra podría incluso variar el número de miembros del Coro o la distribución de las réplicas que el autor propone, sin que ello afecte al conjunto dramático.

Al describir la acción nos hemos referido ampliamente a la relevancia de los Espías, que “a veces hacen las declaraciones en conjunto y otras veces uno de ellos es como el eco del otro” (Bejel, 1979: 45). Su valor como introductores del metadrama se asocia a la evidente función pragmática que portan: la de informar sobre todo lo que ocurre en el “afuera”, invisible e inalcanzable para el espectador. Hasta cuatro veces

entran los Espías al espacio patente y participan en un total de ocho escenas, lo cual representa un tercio de la obra.

De las configuraciones personales se deduce que Etéocles está presente en dos tercios de la obra; Polinice, en una escena con voz y en tres como cadáver. A pesar de la preeminencia patente del primero, la continua alusión al segundo en la instancia latente, así como su poderosa intervención en E₁₆, me llevan a ubicar a ambos hermanos al mismo nivel de protagonismo en la trama. De acuerdo con su función sintáctica ambos son, para decirlo con Lotman (1970), héroes-actantes y, como tales, “tienen derecho a realizar ciertas acciones prohibidas a los otros, a tener una conducta particular, heroica, inmoral, demente, etc., libre de los compromisos obligatorios para los personajes ‘inmóviles’ del entorno” (García Barrientos, 2001: 165).

Ya hemos mencionado las posturas en espejo que representan cada uno como antagonista del otro y que validarían un doble modelo de heroicidad trágica. Para Barquet (1999), “la entrada de Polinice en el texto como *alter ego* de Etéocles, como su doble o espejo, sirve para mostrar no solo la amoral soberbia de los poderosos sino también la manipulación y dominio del lenguaje desde el poder” (24).

La idea de héroe patente único es rechazada por Arrufat: en esto se alinea con Eurípides. Para Esquilo, Etéocles es el héroe por antonomasia: su desmesura, su *ὑβρις*, lo conduce inevitablemente a la catástrofe: el andamiaje de la estructura dramática esquilea se trama alrededor de la figura encumbrada del gobernante. Desde el momento en que Arrufat introduce la entrevista en su obra está apostando por el choque de heroicidades, por mirar con lupa la escisión que ocurre cuando se enfrentan dos trayectorias humanas que consideran acertados sus proyectos y los defienden por encima de todas las cosas. En ese cruce habita la manera en que *Los siete contra Tebas*, la pieza cubana, crea sus personajes: los míticos sujetos quedan tendidos sobre la mesa de disección. Resultan, sí, antagónicos Etéocles y Polinice, pero intentan colegiar criterios, demostrar la calidad del proyecto personal por encima del contrario. Se encuentran en plena forma para el combate de palabras que Polinice aspira a que sea el definitivo —y evite el combate de las armas—; no se olvide que “la común escuela retórica de ambos es lo que le permite a Polinice revelar la falsedad de los argumentos de su hermano. [...] conoce los sutiles vericuetos emocionales e histriónicos de la emisión verbal desde el poder” (24). Solo después de que no logren concilio en la escena que protagonizan ante el espectador, sobrevendrá la catástrofe, como es requisito, en la instancia latente.

El Etéocles y el Polinice de Arrufat poseen enfáticamente todas las características que, según Lesky (1958), definen al héroe de la tragedia. Lo trágico es consustancial a ellos. Etéocles desoye los avisos, incluso aquel último reclamo que el Coro le dirige: “¿Por qué buscar a Polinice, por qué mezclar tu sangre / a su sangre, manchando la ciudad y tu misión?” (Arrufat, 1968b: 62). Los hermanos son sujetos del hecho trágico, se hallan envueltos en un “ineludible conflicto” que ambos han “aceptado [...] en su conciencia”, que sufren a sabiendas (Lesky, 1958: 46). Su caída “desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible” es definitiva (45).

El héroe “no ha de ser, según Aristóteles, ni moralmente perfecto ni moralmente reprochable [...] sino que más bien ha de ostentar en lo esencial nuestros rasgos, incluso puede ser un poco mejor de lo que somos nosotros por regla general” (59). Desde la recepción, quizás lo más inquietante es ver cómo el dilema de ambos hermanos evidencia “la posibilidad de relación con nuestro propio mundo” y sus comportamientos logran, entonces, “interesarnos, afectarnos, incumbirnos” (45): esa es la clave de la empatía que uno llega a establecer con Etéocles y Polinice. Es esa la razón que me impide decantarme, como he afirmado al hablar de la acción, por la postura de uno u otro hermano. Ambos me resultan entrañables. A ambos los admiro y compadezco.

En Etéocles se da el conflicto entre las esferas pública y privada: el deber político *versus* el familiar: “[...] Si fui injusto contigo, / he sido justo con los demás” dice al hermano (Arrufat, 1958b: 58). Es también “el conflicto entre lo social significativo (Etéocles líder) y lo personal significativo (Etéocles hermano)” (Sarraín, 2007: 191). La persistente defensa de lo “humano-colectivo” por encima de lo “divino-particular” sería acaso una de las características que acercan a Etéocles, a nivel metafórico, a los líderes de la Revolución cubana, en el afán que estos demostraron durante décadas por perseguir las prácticas religiosas: Etéocles “ha sido identificado con Fidel Castro en las diversas lecturas contextuales que el texto de Arrufat –productor consciente de esta referencialidad– ha provocado desde su aparición en 1968” (Barquet, 1999: 20).

Reducciones como esta me parecen pueriles: no creo que un ser humano pueda llegar a la altura del sacrificio que un héroe trágico alcanza en la ficción. Etéocles se precipita a la muerte, la presiente todo el tiempo, es consciente de la necesidad de inmolarse. “Enfrentado al dilema trágico, con toda conciencia y en contra de las admoniciones del Coro, opta por la ciudad, aunque ello implique su autodestrucción y la

de su estirpe” (Miranda Cancela, 2001: 119). Un aliento suicida se percibía ya desde la descripción de Anfiarao cuando, acaso inconscientemente, avizoraba su propio futuro: “[...] No es justo / suicidarse utilizando la muerte de los demás” (Arrufat, 1968b: 48), algo ya señalado por Barquet (1999: 27). El último monólogo de Etéocles ante el Coro evidencia su convicción de morir: “No cuidaré mi vida. / Mi vida se realiza esta noche”; “[...] Esta es la última / claridad que alcanzo en esta noche última”; “Recuérdelo: es necesario. / De algún modo detendremos la injusticia / en el mundo: de un golpe, de una patada, / de un alarido” (Arrufat, 1968b: 63). La dignidad de la decisión del personaje nace al tomar distancia y observar la historia y la Historia, al observarse como si no fuera Etéocles, como si pudiera pasar por encima de todo, incluso de sí mismo, para restablecer la *Δίκη*, la justicia. Acaso en esa dimensión admite que, “por su soberbia, él también debe morir para que el pueblo de Tebas pueda cerrar un ciclo trágico de su vida y, liberado de la nociva herencia de la soberbia del poder, abrirse a la esperanza” (Barquet, 1999: 21-22).

Lecturas reductoras ha tenido también la observación de Polinice como héroe. Miranda Cancela (2001) parece tener muy claro que este personaje representa el polo negativo del enfrentamiento:

Al aliarse con extranjeros ambiciosos; al no dudar en ponerse al frente de un potente ejército, bien renombrado y con equipados caudillos, pero solo sedientos de rapiña, para marchar contra una tropa descalza y mal armada, pero constituida por quienes defienden lo que ellos con sus manos han construido; al pretender reponer la injusticia y el mal gobierno, el Polinice de la pieza contemporánea despoja sus argumentos de cualquier posible validez. (123)

También a Barquet (1999) le parece que el ajuste que el dramaturgo cubano hace al héroe tiene un origen muy claro: “Arrufat, atento a las connotaciones políticas de su texto, no retoma la gran simpatía que se le muestra a Polinice en el hipotexto de Eurípides ni su parcial presentación del exiliado como una pobre víctima de la injusta tiranía y soberbia megalomanía de Etéocles” (28). Coincido en que uno de los grandes valores del nuevo personaje, observado en medio del contexto donde ve la luz, es el de “introducir el componente humano de la trágica experiencia del exilio, tema entonces tabú en la Isla” (28), pero la riqueza de sus argumentos, la humanidad de sus aspiraciones, me alejan de considerarlo un mero portavoz del dramaturgo.

Más localizadas son las intervenciones de los seis adalides, todos al menos con un parlamento. Destaca Polionte, el primero que habla cuando entran los guerreros en E₉, y al parecer, dada su intervención final, “el que ha comenzado a asumir el puesto de nuevo líder del pueblo” (Bejel, 1979: 41).

Un excelente paralelismo entre personajes patentes y latentes se da al ubicar a los adalides enfrentados a los guerreros invasores, “presentados infaliblemente como negativos” (Barquet, 1999: 29), y de cuya existencia tenemos noticia no solo en los diálogos sino en la propuesta sonora de acotaciones como esta: “*voces humanas reproducen los sonidos del ejército invasor. Empiezan con un rumor sordo y terminan en aullidos, creando un clima trágico*” (Arrufat, 1968b: 42). Cada uno de los tebanos se corresponde con un argivo: Melanipo/Tideo, Hiperbio/Hipomedonte, Polionte/Capaneo, Megareo/Ecleo, Lástenes/Anfiarao y Háctor/Partenópeo. Los valores actanciales de unos y otros se cruzarían en espejo en dependencia de la perspectiva escogida: con Etéocles como sujeto, los tebanos son ayudantes y los argivos, oponentes; con Polinice, viceversa. La descripción de los miembros de ambos grupos aparece de manera creciente, por parejas de contrarios, entre E₉ y E₁₃, a través de las breves intervenciones de los adalides y el relato que los Espías hacen de los invasores. A pesar de que cada grupo representa un mismo actante, hay elementos en los diálogos que los particularizan; a los ya destacados en páginas anteriores, añado ciertas menciones a los adalides que, en E₉, dan indicios de su aspecto o cualidades: Lástenes toca la cítara, Polionte tiene una barba rizada, Megareo toca la flauta, Hiperbio tiene sangre generosa y combate sin temor.⁷⁶

Otro personaje latente fundamental es el colectivo que representan los dioses: contrapuestos a los hombres, garantizan la existencia de una zona del relato donde conviven lo latente y lo patente. No son ausentes los dioses, no pueden serlo si tomamos en consideración lo muy socorridos que resultan como interlocutores constantes. Pero dioses y hombres, como colectividades, simbolizan asimismo una extensión —una más— del conflicto entre Polinice y Etéocles: la religiosidad reclamada por aquel —que llega a acusar de sacrílego al hermano— frente al rotundo ateísmo de este.

⁷⁶ “Al adelantar la presentación de los campeones de la ciudad sitiada, se resalta la resolución de estos, aun antes de ser designados, pero sobre todo la principal diferencia [con los hipotextos] radica en que ya no se trata solamente de hombres valientes, llenos de [...] prudencia y moderación [...], sino que son hombres que ejercen los ‘oficios de paz’, [...] es decir, quienes con sus manos mantienen la vida de la ciudad y que, al defenderla, continúan su obra” (Miranda Cancela, 2001: 118).

Dentro de ese personaje colectivo que representarían los hombres, observados en conjunto, los tebanos aparecen como un subgrupo que incluye al Coro, los seis adalides y demás guerreros, los Espías, Etéocles, Polinice, e incluso el Adivino –un personaje incidental que considero prescindible, pues su breve augurio pudo ser perfectamente anunciado por el Coro. La amplia tematización de este colectivo, que es en definitiva la de todos los personajes patentes, ha sido descrita por Barquet (1999):

[...] difícilmente podrían ser clasificados de buenos o malos según esquemas maniqueístas o expectativas oficialistas; ellos encarnan eficazmente un sinnúmero de temas tales como el Derecho, el poder, la justicia social, la distribución equitativa de la riqueza, la guerra civil o fratricida (el cainismo), el exilio forzoso, las alianzas peligrosas, la paz y el futuro de la comunidad, la violencia, el sentido del sacrificio y del heroísmo, la errátil condición humana, la traición, el fin y los medios de toda empresa humana, la culpa, el odio, la fatalidad, el azar y el sentido de la Historia, la herencia, la maternidad, el miedo y la religiosidad, entre otros posibles. (28-29)

Pocas son las referencias a personajes ausentes. Uno esencial es la familia de los hermanos. Dentro de ella destacan, con mención en los diálogos, el padre y el abuelo, por todo lo que incitan al conflicto patente. Es invocando las armas familiares que Etéocles se enfrenta: “Esgrimo estas armas, las empuño. / Con ellas retomo el aliento / de toda mi familia, su antiguo / vigor, y juro defender esta ciudad / y su causa” (28).

Más allá de la altura con que Arrufat ha diseñado a sus personajes –hablé del decoro al describir los diálogos–, todos se ven afectados por la distancia personal. En primer término, cabría hablar de la distancia interpretativa si, en una representación de la obra, el elenco se hiciese eco de algunas de las sugerencias que el dramaturgo ofrece en las acotaciones, en especial de aquellas que acentúan lo que “en el teatro griego prevalece [...]: el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y en su actuación disocia, por ejemplo, gesto y palabra” (García Barrientos, 2001: 170). No me parecería nada desacertado proceder así: huir del máximo ilusionismo pondría a los personajes en concordancia con el espacio dramático que antes hemos identificado como constitutivo de *Los siete contra Tebas*.⁷⁷

⁷⁷ Al referirse al montaje de Sarraín, Espinosa Mendoza (2007a) afirma que “el espectáculo parece beber de los recursos enfáticos de la ópera, de sus excesos de gestualidad y proyección, antes que de recursos de la escena más contemporánea”. Aunque no precisa qué entiende por

Pero debemos hablar, además, de la distancia comunicativa que nos permite empatizar con estos sujetos. No importa que la diégesis los aleje de nosotros: abundantes pistas escénicas –los cuerpos de los actores que vemos, los diálogos que en sus voces escuchamos– nos los hacen próximos. La particularidad que alcanza su discurso nos lleva a abrazarlos como “personajes que, no obstante su respetable aura mítico-clásica (y para el ambiente cubano, acartonada), muestran una verosímil complejidad y una distintiva individualidad capaz de representar, tanto en lo íntimo como en lo social, los nuevos conflictos generados por la revolución triunfante de 1959” (Barquet, 1999: 28).

2.7. Conclusiones

Según Celdrán (2007), *Los siete contra Tebas* de Arrufat no tuvo continuadores:

Esta obra no dejó herencia. Fue extirpada de la tradición. Lástima. Leer *Los siete contra Tebas* después de haber leído a Heiner Müller, años después, me hace pensar en la posibilidad de haber contado entre nosotros, en lo sucesivo, con un teatro como aquel donde Müller “reducía”, “comprimía” sus fábulas al esqueleto de las contradicciones y de las Ideas del hombre en el Socialismo Real. Un teatro de contradicciones medular, desicologizado, colérico, desgarrador, agónico en su “inhumana” disección de la contradicción y la paradoja. Sin duda herencia feroz del mejor Brecht. [...] *Los siete contra Tebas* fue un camino incipiente hacia una dramaturgia del Socialismo, del hombre en el Socialismo Real. Un gesto intelectual de pensar la complejidad de vivir el Socialismo. Vista así, es una obra solitaria y extraña. (170-171)

contemporáneo, el reseñista admite que “ello se aviene al sentir del texto”, para más tarde asegurar que *Los siete contra Tebas* reclama “un elenco entrenado en los arduos manejos de un verbo construido sobre firmes referencias culturales. Por desgracia, la mayor parte de quienes subieron a escena demuestran no tener la garra necesaria aún para vencer ese reto, y a veces la impresión de que se declama más que se actúa contagia la escena”. Destaca, dentro del conjunto, a “Daisy Sánchez en un hábil proceder de su extenso oficio, o Harold Vergara en la pasión cegadora de su Polinice”, a la vez que sugiere: “La voluntad dinámica de los Espías [...] requiere aún limpieza, así como el Coro de mujeres necesitaría de acciones concretas que desarrollar en escena, para no quedar como simple composición decorativa”.

De lo hasta aquí expuesto sobre *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, podemos concluir lo siguiente:

1. Todo el diálogo de la obra está escrito en verso libre, de metro variable que oscila entre las dos y las veinte sílabas, con abundancia de encabalgamiento y braquístiquio que potencian el dinamismo y la vitalidad de la palabra. Las formas predominantes de diálogo son el coloquio y el monólogo, y se advierten asimismo soliloquios. El lenguaje se rige uniformemente por el decoro que requiere la diégesis, con predominio de la función poética, atada a la dramática, y secundadas ambas por la caracterizadora, la diegética y la ideológica. Múltiples son las figuras retóricas presentes en el diálogo: destacan, entre ellas, las pragmáticas apelativas y expresivas –apóstrofe, deprecación, apagóresis, conminación, aporía, anacoenosis–; las pragmáticas referenciales y de ficción enunciativa –écfrasis, prosopografía, pragmatografía, prosopopeya–; las gramaticales por repetición, dirigidas a enfatizar el conflicto de ideales que los hermanos representan –paralelismos varios, anáfora, epímone, anadiplosis, epanadiplosis, epífora–; las semánticas por ampliación –símil–, por sustitución –múltiples tropos, con recurrencia de metáfora, hipérbole, ironía y metonimia– y por antonimia –antítesis, como figura que apuntala la contradicción generada por la tragedia. Las acotaciones, siempre en prosa, son claramente distinguibles de los diálogos por aparecer en cursivas y en un tono impersonal y operativo. Descuella su función extradramática, que ofrece indicios continuos de la naturaleza escénica de la obra y mezcla lo personal, lo espacial y lo sonoro. En la edición príncipe aparecen varios paratextos críticos, de marcado carácter ideológico, que han incidido en la vida de la obra y su recepción.
2. El proceso intertextual tiene base en la *contaminatio* latina, posee como principales hipotextos *Los siete contra Tebas* de Esquilo y *Las fenicias* de Eurípides, mantiene la estructura de la tragedia griega y propone un estilo de parodia de *ethos* respetuoso. Entre los ajustes que el autor propone a nivel de contenido se halla el desplazamiento de la culpa, el castigo y la carga religiosa heredada, por el debate presente entre Etéocles y Polinice, cuya oposición irreconciliable define, *in crescendo*, la línea de acción principal, evidenciada en el advenimiento y el desarrollo de la guerra. El objetivo de ambos es poseer Tebas y su enfrentamiento personal e ideológico simboliza también el choque

entre el orden nuevo y el antiguo, lo divino y lo humano, etc. Veintitrés escenas en un acto único conforman la estructura externa, en las cuales el diálogo es el principal informante de los sucesos que importan a la trama. De vital importancia es la acción latente que corre en paralelo a la patente, iniciada *in media res*, y de ella somos informados por el Coro y, sobre todo, por los Espías. A través de estos llega el juego metadramático, evidenciado en el diálogo dentro del diálogo durante la descripción de los soldados invasores y la escenificación del combate entre Etéocles y Polinice. La construcción cerrada de la obra termina con el suceso final de permitir la sepultura de Polinice, propuesta radical de Arrufat. La relación entre acotaciones y diálogos sugieren un tipo de acción puramente escénica que nace del contrapunto físico en el plano visual –movimiento *versus* quietud– y el contrapunto sonoro en el plano auditivo –música, voz o ruido *versus* silencio–, unidos en la generación de un equilibrio dinámico que estimula el avance de la historia y la resolución del conflicto.

3. La estructura temporal de la obra muestra una clara simetría en la alternancia de cinco cuadros, cada uno de ellos formado por una o varias escenas dramáticas, y cuatro nexos, que se corresponden con los momentos de soledad del Coro. Todos los nexos son resúmenes temporales de expresión verbal, sentido progresivo y extensión variable. En el resumen más extenso se aprecia un ajuste a la velocidad interna mediante un efecto de condensación, resultado de una interiorización implícita. La suma de cuadros y nexos da pie a un ritmo de intensión interior, gracias al cual la diégesis, que se extiende a lo largo de varias décadas aunque lo estrictamente patente abarca de la noche de un día al amanecer del siguiente, queda representado en menos de dos horas. El ordenamiento de los sucesos es cronológico y la temporalidad ausente se convierte en fuente de conflicto en la patente: contrapone el pasado en que los protagonistas eran felices con el presente en que se odian, informan del pacto y de su ruptura, revelan el exilio forzoso de Polinice, etc.; todo ello torna esencial el antagonismo temporal entre el antes y el ahora. El tiempo latente de mayor relevancia es el inmediato posterior al cierre de la obra, con la incertidumbre ante el futuro. En cuanto a la distancia, un signo distintivo de la obra es la convivencia entre lo histórico-legendario y lo contemporáneo-real.
4. Tres grados de representación del espacio se aprecian: el patente de Tebas, el latente donde se desarrolla el combate, y el ausente del exilio de Polinice. El

adentro *versus* el afuera se convierte en el principal conflicto espacial de la obra y cada uno de los hermanos constituye un polo: Etéocles en la defensa intramuros, Polinice en el asedio extramuros. En la escenificación del espacio predominan los recursos corporales, gestuales y sonoros sugeridos en las acotaciones, junto a los verbales presentes en los diálogos, lo cual acerca la propuesta, en lo relativo a distancia, a lo metonímico-convencional. El ámbito latente es muy significativo y de él tenemos noticia mediante los Espías, a través de la teicoscopia y el metadrama. Entre los objetos más semantizados se encuentran los atuendos bélicos de la familia que Etéocles esgrime, así como las siete puertas de Tebas. El espacio dramático surge de la convivencia del diegético y el escénico: el autor no disimula que la acción transcurre en Tebas y a la vez en un teatro. La lectura de Tebas como la patria (Cuba) y la tensión adentro/afuera han sido elementos recurrentes en el debate alrededor de la obra.

5. Personajes protagónicos son los dos hermanos contendientes: Etéocles con una amplia presencia, Polinice con un desarrollo latente que en la escena cumbre se hace patente. Ambos resultan héroes-actantes profundamente empáticos dada la defensa de lo que consideran justo, cada uno es antagonista del otro, simbolizan enfrentamientos polares —público/privado, humano/divino, nuevo/antiguo, adentro/afuera— y, al colisionar, generan el doble modelo de heroicidad trágica que define la trama. La figura de Etéocles podría entenderse como una metáfora de Fidel Castro. El Coro es el único personaje que permanece en escena todo el tiempo y porta la función sintáctica de nexo de unión, es un cuestionador permanente de las decisiones de los protagonistas, suele subdividirse en dos grupos o varias voces, y ha sido asociado por la crítica con el pueblo de Cuba o “los que se quedaron” en la Isla, en oposición al ejército argivo que simboliza a “los que se fueron”. Los Espías introducen el metadrama en la obra, gracias a su función pragmáticas de informantes del afuera. Perfecto paralelismo entre personajes se da al oponer a los seis adalides patentes con sus seis adversarios latentes. De relevancia latente son los dioses, a quienes continuamente se invoca. Como instancias colectivas, la oposición dioses/hombres es una extensión del choque entre la religiosidad de Polinice y el ateísmo de Etéocles. Ausentes de cierta relevancia son los antepasados de los hermanos. El autor sugiere un ajuste a la distancia interpretativa al proponer la separación del ilusionismo.

Como afirma Alcides (2007), “cuando al fin la noche del pasado 20 de octubre fue estrenada en el Teatro Mella de La Habana, hubo conmoción en el gran público. La obra existía. No era una leyenda inventada en Miami para desprestigiar la revolución, ni tampoco un cuento de abuelos para dormir a los niños [...] *Los siete contra Tebas* era algo real”. Sería deseable que el estreno de Sarraín no se quedase como un hecho aislado, y que nuevos directores pudieran, en años venideros, ofrecer su visión escénica sobre esta obra fundamental de la dramaturgia cubana.

Capítulo 3

Dramaturgia de *El súper* de Iván Acosta

3.1. Introducción

Cuando Iván Acosta (Santiago de Cuba, 1943) escribió *El súper* (1977), aún no tenía treinta y cinco años y llevaba casi la mitad de su vida residiendo en Estados Unidos.

En 1961 emigró a Jamaica, y de ahí a Estados Unidos, donde sirvió seis años en el ejército como paracaidista. Estudió cine en el Instituto Cinematográfico de la Escuela de las Artes de New York University y Política y Estudios Sociales en la New School for Social Research University. Fundó el Centro Cultural Cubano de New York⁷⁸ y dirigió las tres primeras ediciones del Festival de Arte Cubano en esta ciudad. Ha obtenido múltiples galardones, entre los que sobresalen la Beca Cintas en la categoría de Dramaturgia, el Premio de la Asociación de Cronistas del Espectáculo, el Thalía y el Ariel al Mejor Escritor. En 2011 le fue conferido el Premio del Instituto Cultural René Ariza por toda su trayectoria.

Su primera obra fue “*Grito 71*, un musical en español con quince canciones a ritmo de rock, [...] estrenada en 1970 en el Teatro de las Américas de New York”; luego trabajó “como director del taller de teatro del Henry Street Playhouse [donde escribió] junto al actor Omar Torres, *Abdala-José Martí*” (Monge Rafuls, 2011: 32). Entre sus títulos se encuentran, además de los ya mencionados, *Esperando en el Aeropuerto Internacional* (1971), *No son todos los que están* (1978), *Un cubiche en la luna* (1982), *Recojan las serpentinas que se acabó el carnaval* (1983), *Rosa y el ajusticiador del canalla* (1997), *Cuando las apariencias engañan* (2000), *Cosas que encontré en el camino* (2006), *Carmen Candela* (2008) y *Cuba: Punto X* (2011). Es, pues, un escritor de formación norteamericana que no se desprende de su esencia

⁷⁸ Según comenta el propio Acosta, él se lanza a la tarea de la fundación del Centro en octubre de 1972, “junto a Omar Torres, Luis Cruz Azaceta, Rafael Llerena, Paul Echaniz y decenas de artistas, académicos y profesionales. [...] En 1975 inauguramos la sede oficial [donde] teníamos una galería, un café-teatro y una salita teatral con capacidad para ciento cuarenta personas. [...] Además de ser su presidente, trabajé como productor, carpintero, pintor, luminotécnico, sonidista y limpia baños. Produjimos veintidós obras teatrales” (Monge Rafuls, 2011: 32).

cubana, de la necesidad de volver a una Cuba añorada a través de la gestión cultural y de la creación artística.

El súper, la obra más aclamada de Acosta, tuvo su estreno mundial⁷⁹ el 5 de noviembre de 1977 en el Centro Cultural Cubano de New York, donde mereció el Premio ACE⁸⁰ en las categorías de mejor obra y mejor dirección. En el programa de mano de la primera visita que esta producción hizo a Miami,⁸¹ Ileana Fuentes (1978) ha explicado así en qué consiste el oficio de súper en New York:

Un súper es el encargado de atender el mantenimiento y funcionamiento de un edificio. Casi siempre como parte de su sueldo, el súper y su familia reciben la vivienda: ese sótano –conocido por todos como el *beismen* simplemente– oscuro y frío, peculiar y único, de edificio en edificio reflejando la infinidad de caracteres que componen ese estereotipo a quien todo el mundo llama “el súper”. Aquí en el calorcito [de Miami], con bellas casas de jardines y tropicales edificios de apartamentos, quizás no se comprenda bien la importancia de este personaje. Pero allá en New York, cuando caen ocho pulgadas de nieve y no se puede caminar por la acera, cuando se rompe el elevador y hay que subir siete pisos, cuando hay huelga de basureros y los latones están hasta el tope de sacos plásticos, cuando se funde un bombillo o se tupe un inodoro, o la vecina de al lado arma tremendos escándalos hasta las cuatro de la mañana sin que uno pueda pegar un ojo... cuando todo esto pasa, el *resuelvelotodo* del edificio es el pobre súper. Y para colmo, si se le llama y no está en la casa, pues “con qué derecho este hombre sale a la calle”; si se demora en subir a arreglar la tubería, pues “ese tipo es un vago”; si el pasillo está un poco sucio, pues “si hace un mes que no se limpia”. Es muy poca la gente que estima la labor de este olvidado “obrero de la tranquilidad inquilinaria”. Y si el súper es un Pérez cualquiera, y

⁷⁹ *El súper*, Centro Cultural Cubano de New York, 1977. Dirección: Iván Acosta. Elenco: Raimundo Hidalgo-Gato (Roberto), Zully Montero (Aurelia), Reynaldo Medina (Pancho), Juan Granda (Cuco), Ofelita Abril, Ángel Álvarez, Germán Gutiérrez, Lulu Santos y Gilberto Vargas. Escenografía: Ileana Fuentes. Luces y banda sonora: Gabriel Murcia.

⁸⁰ ACE, acrónimo de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de New York, que otorga desde 1967 sus premios a lo mejor del teatro latino en la ciudad. Más información en www.premiosace.org.

⁸¹ En temporada en el Teatro América, entre el 25 de mayo y el 11 de junio de 1978. En el programa miamense se aportan otros datos del equipo creador: Haydée Zambrana (asistencia de dirección), Rafael Martínez (diseño de escenografía), Iván Acosta (diseño de luces), Edward Rivera (asesoría técnica), así como la inclusión de René Troche (Boby, El Predicador) en el elenco.

los inquilinos de otros rincones del mundo, pues “no, si es latino”. Eso es, por regla general, la vida del súper en New York.

Según declara el dramaturgo en la edición que aquí estudio (Acosta, 1977b), la biografía de un sujeto real motiva la escritura. Así lo relata en las primeras páginas de la obra:

Roberto Amador Gonzalo era billetero antes y después de la Revolución cubana. Luego, en vez de vender billetes por las calles, se convirtió en distribuidor de billetes y se metió a miliciano. Aurelia, su esposa, estaba en estado. La situación económica no había mejorado, y la situación política dentro del país empeoraba cada día más. Roberto, al igual que miles de cubanos más, decidió irse, huyendo en un bote con su mujer y su niña de un año de nacida.

Al llegar a los Estados Unidos de América, Roberto se fue a vivir a New York. Se consiguió un trabajo de encargado de edificio, “súper”. Se mudó a un sótano convertido en apartamento, y allí vivió nueve años hasta irse para Miami. (55)

Sin ánimo de crear paralelos exhaustivos entre las biografías de Roberto Amador Gonzalo e Iván Acosta, puede fácilmente advertirse el interés de este por trasladar a la ficción fragmentos de alguien cuya trayectoria vital tiene que ver con la suya propia. Así, me atrevo a especular que el personaje de Roberto, protagonista de *El súper*, resulta una conjunción de ambos, una mezcla de trozos de vida –reordenada, reinventada– de ese sujeto real y la experiencia de apoyo al régimen revolucionario, decepción, exilio y desarraigo –también realísima– del escritor. Por sinécdoque, el conflicto mostrado en este individuo equivaldría al de muchas personas, como ha advertido Imbert (1998), “[...] el joven autor Acosta trae a la superficie, en un lenguaje muy cubano, el drama de un pueblo en el exilio que se vio forzado a emigrar por las circunstancias políticas de la Revolución castrista, que comenzó en el primer día del año 1959, y que nunca ha perdido el sueño del regreso” (15).

La obra tuvo un importante reestreno en Los Ángeles,⁸² a cargo de La Avellaneda Actor’s Theater, un grupo surgido “con el propósito de hacer conocer,

⁸² *El súper*, La Avellaneda Actor’s Theater, con la participación del Cuban American Cultural Institute, 1998. Dirección: Jorge Folgueira. Elenco: Armando D’ Lorenzo (Roberto), Yvonne

principalmente, el teatro cubano escrito en el exilio” (Monge Rafuls, 1998). Ocurrió en el Civic Theater Huntington Park y fue dirigido por Jorge Folgueira. Las notas al programa de este espectáculo, que se mantuvo en temporada entre el 15 de agosto y el 20 de septiembre de 1998, fueron escritas por Monge Rafuls (1998) y subrayan la importancia del texto:

La selección de *El súper* de Iván Acosta para inaugurar el grupo es, sin duda, un acto histórico en el arte cubano. [...] Habría mucho que hablar sobre la importancia de reponer *El súper*. Ha sido muy adecuada la selección de la obra de Acosta. Entre otras cosas porque es la primera vez que se repone una obra que es determinante para nuestra experiencia de exiliados. *El súper* es una obra clave de nuestro teatro. Ha obtenido más de diez premios en los Estados Unidos y en otros países [...] posiblemente es la primera obra hispana que conocemos [concebida por un exiliado cubano], ya que nunca se había estrenado un teatro donde se mezclaran, y se presentaran unidas en igualdad de condiciones, las distintas nacionalidades latinoamericanas que viven en New York. Al mismo tiempo, es la primera vez que se relaciona a la comunidad cubana con los otros “hispanos”.

El texto fue llevado al cine en 1978,⁸³ mereció el Grand Prix en la Internationale Filmwoche Mannheim y el Premio Especial de la Association Française des Cinemas d’Art et d’Essai (AFCAE), y fue programado en la Mostra Internazionale de Venecia. A lo largo de este análisis estableceré algunas conexiones entre la obra y la película.

López Arenal y Xiomara Hernández (Aurelia), Yassmin Flores (Aurelita), Raúl Ávila (Pancho), Robert Bezanilla (Cuco), Xiomara Hernández y Pilar Pérez (Ofelia), Richard Zaynor, Jonh Paul Jones y Santiago González (Inspector), Jonh Paul Jones y Rafael Medrano (Boby), Jorge Folgueira (Predicador), Adrián Ávila (Muchacho) y Kimberly Estrada y Carmen Karín (Doña Ana). Diseños y muestra de artes visuales: Adolfo Giralá. Diseño de iluminación: Edward Motts. Producción: Yvonne López Arenal.

⁸³ *El súper*. Película producida por Max Mambru Films, 1978. Dirección: León Ichaso y Orlando Jiménez Leal. Elenco: Raimundo Hidalgo-Gato (Roberto), Zully Montero (Aurelia), Reynaldo Medina (Pancho), Elizabeth Peña (Aurelita), Juan Granda (Cuco), Hilda Lee (La China), Phil Joint (Inspector), Leonardo Soriano (Predicador), Efraín López Neri (Bobby) y Ana Margarita Martínez Casado (Ofelia). Guion: León Ichaso y Manuel Arce a partir de la obra original de Iván Acosta. Producción: Manuel Arce y León Ichaso. Edición: Gloria Piñeyro. Dirección de fotografía: Orlando Jiménez Leal. Música: Enrique Ubieta. Sonido: Neelon Crawford. Director asistente: Mariano Ros. Director de producción: Octavio Soler.

3.2. Escritura

Acotaciones y diálogos quedan claramente delimitados en la escritura de *El súper*. De las primeras forman parte el título de la obra –*El súper*– y el subtítulo –tragicomedia–, con el acento metadramático que hace alusión al género; así como el reparto de personajes: Roberto, Aurelia, Aurelita, Locutor, Pancho, Ofelia, Predicador, Inspector, Cuco, Doña Ana, Bobby, Voces (de Aurelia, Roberto, Pancho, Bobby, Cuco y Fidel) (53).

Una nota inicial en cuatro párrafos mezcla acotaciones de localización y diseño espacial donde se funden lo escénico y lo diegético –“*la obra de desarrolla en un sótano convertido en apartamento, de esos que se encuentran en el upper westside de Manhattan. El apartamento tiene dos ventanas [...]*” (55)– con la información, citada antes, referente al sujeto que inspiró la ficción. Estos dos párrafos, que se dedican a relatar sucintamente la biografía de Roberto Amador Gonzalo, podrían entenderse como paratexto autorial, una especie de resumen de la fuente de inspiración que el dramaturgo necesita compartir para adelantarnos que seremos testigos de una recreación de sucesos de la realidad. Que los coloque a continuación de acotaciones tan descriptivas del espacio habla de una apuesta por fundir la ficción dramática con los elementos documentales.

Sí es evidente paratexto autorial preliminar la dedicatoria, en la cual el sesgo ideológico se hace obvio desde la primera línea: “a los nueve millones de presos en Cuba / a Raimundo Hidalgo-Gato, *El súper* / a los actores, actrices, técnicos de la obra teatral y de la película / a mis padres: Ana y Mariano / a mi esposa, Teresa / a mi sobrinito Julito, Pupi”. Esta dedicatoria, presente en la edición de estudio, es un añadido posterior a la escritura del texto y la realización de la película: “9 de marzo del 82, New York City” (51); por su fecha, coincide con la edición príncipe de la obra (Acosta, 1977a).

Las marcas de inicio de secuencia son claras, con las menciones de actos y cuadros –siete en el primer acto y cuatro en el segundo, que a partir de ahora llamaré C_{N.N}–, cada uno de los cuales concluye con un riguroso llamado de “*Apagón*”. Al inicio de cada cuadro se indican las coordenadas temporales básicas del mismo, según advertiremos más adelante al estudiar el tiempo dramático, así como las sutiles transformaciones espaciales.

A lo largo de la obra las acotaciones aparecen, según la tradición, en cursivas, y además entre paréntesis cuando están insertas en los parlamentos. Mantienen un tono preciso e impersonal, con predominio del tiempo presente. Es excepción la entrada del segundo acto, con una acotación de función puramente escénica que aparece en futuro: “*Este cuadro se hará de manera que luzca como una película en cámara lenta [...]. Todos los movimientos se harán muy medidos. Se utilizarán efectos de sonido [...]*” (Acosta, 1977b: 93).

Algo de excedente extradramático, por la inclusión de la audiencia, se aprecia al inicio del C_{1.5}, cuando la acotación inicial asegura: “*Roberto aparece solo en la escena. Aurelia estará en el baño, pero el público no lo sabrá hasta que ella salga del mismo, con la cabeza mojada. Roberto toma leche*” (79). El dramaturgo hace partícipe al lector de esa presencia latente, pero el espectador del teatro podrá entender que lo que viene a continuación es un extenso monólogo en soliloquio del protagonista, hasta que la mujer entre a escena y se advierta que ha sido un monólogo en coloquio. No obstante, se mantiene la duda sobre si el personaje sabe que su mujer está allí, si se dirige a ella conscientemente, cuando, al acabar su intervención, en un cruce de frases que definen la naturaleza misma del monólogo en sus dos variantes, leemos:

AURELIA. [...] tú estás hablando solo, ¿no?

ROBERTO. Tú me estabas oyendo, ¿no?

AURELIA. Con esa gritería, claro que te estaba oyendo.

ROBERTO. Entonces no estaba hablando solo, hablaba contigo. (81)

Como afirma García Barrientos, “aunque es muy corriente confundir monólogo con soliloquio, [...] la diferencia conceptual es clara: en el monólogo habla solo un personaje, en el soliloquio un personaje habla solo” (2001: 61).

En el resto del texto priman las acotaciones de función dramática. De acuerdo con el ámbito que refieren, las encontramos personales y no personales.

Entre las primeras, predominan las operativas, que poseen alta eficacia para el dibujo de la acción de los personajes y se ubican tanto en párrafos independientes –“*Aurelita sale de su cuarto y enciende el radio*” (Acosta, 1977b: 58)– como dentro de los parlamentos –“*Cierra la puerta*” (101). En ocasiones son muy poderosas, como por ejemplo al final de la obra: “*Todos se sorprenden. Roberto corre emocionadamente hacia Aurelita y Aurelia también*” (104). Y en otras, redundantes, como en el inicio de

C_{1.7}, donde se afirma que “*Aparecen Aurelia y Aurelita*” (89) para inmediatamente explicar, nombrándolas de nuevo, lo que cada una de ellas hace. Aunque no es común, en algún caso se emplea el antepresente para describir una acción que acontece durante la escena y que en un potencial montaje debería, en puridad, haber comenzado antes del momento en que se menciona en el texto: “*Aurelia ya ha preparado la mesa para desayunar*” (59).

También dirigidas a los personajes, las acotaciones paraverbales funcionan muy bien al ofrecer profundidad a la situación, como cuando Roberto afirma que al menos ellos no se pueden quejar porque tienen casa, y Aurelia le responde: “*(Entre dientes.) Sótano*” (60). Con sutiles detalles, las acotaciones corporales de apariencia o expresión logran definir a los personajes: “*Ofelia lee una Vanidades*” (63), “*PANCHO. (Continúa gritando, ignorando a Ofelia)*” (67) o “*El Inspector sigue llenando el formulario sin hacerle caso*” (72) son mucho más que premisas simplemente operativas. Llegan a ser más elocuentes que los diálogos, como cuando Aurelia pregunta a la hija embarazada si se ha acostado con más de uno y leemos: “*AURELITA. (Llorando, acierta con la cabeza.)*” (89); o cuando el padre llega y, al recibir la noticia, “*se queda mirando a Aurelita fijamente sin decir nada*” (91).

Dentro de las acotaciones no personales cobran especial significado las que presentan C_{2.1} y persiguen propiciar la atmósfera de pesadilla en que transcurre la acción del mismo. Las sonoras apoyan la idea de acorralamiento y hostilidad sentida por el personaje –y sin duda por el dramaturgo– en la Isla: “*sonidos de ruedas de tanques de guerra, rastrilleo de rifles, cadenas, rejas, ruidos de maquinarias y, finalmente, parte de un discurso en la voz de Fidel Castro*”. Serán indispensables también las acotaciones espaciales, con la marca técnica de iluminación, para entender que en este cuadro entramos a otra perspectiva dramática: “*Las ventanas estarán iluminadas por fuera con fuertes luces rojas. Adentro se iluminará con una luz tenue azul*” (93). Por su complejidad y su carácter extraordinario dentro de la obra, tan útil para la aplicación dramatológica, más adelante seguiremos ahondando en la dimensión de este cuadro.

Son habituales, y sumamente oportunas para un montaje que siga la línea de realismo propuesta, las acotaciones espaciales de decorado y las temporales, toda vez que esclarecen el contexto de la acción y/o signan la progresión del drama. Así, pues, en distintos momentos nos enteramos de que “*Es domingo. [...] Aparecen Roberto y Aurelia durmiendo en el sofá cama de la sala*” (57); “*Es lunes. El apartamento luce*

más recogido” (71); “*Ya casi es verano. Se ve un ventilador en una de las ventanas*” (95); o “*la sala estará sin nada en las paredes. Hay muchas cajas*” (98).

En relación con el estilo de los diálogos se aprecia una deliciosa armonía entre la unidad de jerga del grupo social al que pertenece la mayoría de los personajes y los casos específicos que contrastan con esta. A través del coloquio como forma de comunicación verbal se dibuja un fresco lingüístico imitativo, en líneas generales, del habla de un sector de inmigrantes latinos, cubanos en su gran mayoría, en Manhattan durante los años setenta del siglo XX, que utiliza hegemonícamente el español e integra el inglés, resistiéndose a él y transformándolo.

Roberto y Aurelia no entienden el inglés pero incorporan a su habla determinadas palabras de esa lengua, reflejadas en el diálogo a menudo mediante su transcripción fonética o su “adaptación”, e introducidas cual si fuesen vocablos castellanos dentro de las estructuras sintácticas, mediante el mecanismo de *code-switching* que imprime altas dosis de veracidad a la comunicación.⁸⁴ Desde las primeras páginas el lector es sumergido en este estilo: “Ya voy, godemet, sanamebiche” (57); “tienen que dejar que se caliente la boila” (57); “Tápate la boca, Roberto, no vayas a coger flu” (58); “el basement de ellos” (59); “¿Y las latas de tunafi que yo traje los otros días?” (62). La obra está recorrida por esta forma de expresarse – “[...] aprobaron la aplicación”; “[...] una maletica con el lunch” (96)–, que incluye la sustitución de unas palabras por otras de similar fonética, como en la versión del “Cumpleaños feliz”: “Happy baby to you [...]” (101).⁸⁵

A pesar de ello, es constante la necesidad de volver al idioma español como raíz: “Aurelia va hacia la radio y comienza a cambiar las estaciones hasta sintonizar una estación en español” (58). Y mantienen giros propios del dialecto cubano, evidente en la terminología – “todos eran rubios y de ojos azules, no se veía un nichardo” (70); “el tipo no habla ni papa de español” (73); “esta noche hay guateque en el batey” (99)–, en el uso de refranes populares – “no hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista” (65)–, etc.

En los amigos que visitan a los protagonistas se da algo similar en cuanto al *code-switching*: “AURELIA. [...] Eso lo aprenden en la misma escuela, en las clases de

⁸⁴ Sobre *code-switching* y sus generalidades en la dramaturgia cubana del exilio, véase 1.5.5.

⁸⁵ En los ejemplos citados, “godemet” es la transcripción o adaptación de *God dammit* [maldita sea]; “sanamebiche” de *son of a bitch* [hijo de puta]; “boila” de *boiler* [calentador]; “flu” de *flu* [gripe]; “basement” de *basement* [sótano]; “tunafi” de *tuna fish* [atún]; “aplicación” de *application* [solicitud]; “lunch” de *lunch* [almuerzo]; y “baby” de *birthday* [cumpleaños].

Aiyin” (66); “PANCHO. Por poco me friso” (66); “PANCHO. [...] el forifai hay que llevarlo a dondequiera”; “CUCO. Fíjate en mí, mira, in the line” (82).⁸⁶ El acento distintivo lo aporta Bobby, con la inclusión en el diálogo de jerga boricua:

BOBY. [...] en Puerto Rico hay como veinticinco mil cubanos infiltrados, ¡y cómo chavan!

PANCHO. ¿Cómo qué?

BOBY. ¡Cómo joden!

Todos se ríen. (88)

Aurelita sí se ha formado en New York y habla bien inglés, pero incorpora en el diálogo con los padres expresiones del tipo “tuvimos que caminar como quince bloques para coger el subway” (58), donde mezcla el español, el inglés y vocablos ingleses que el inmigrante ha castellanizado. También con una amiga por teléfono hace uso del *code-switching*: “¡Qué embarque!... Are you crazy? No, hija, no, conmigo sí que no, he’s an idiot!” (75). El guion de la película refuerza esta característica de Aurelita y pone en su boca frases completas en inglés que luego ella misma repite en español.⁸⁷

Distinto es lo que ocurre con el Inspector del Building’s Department, norteamericano que visita a Roberto en C_{1.3} para hacerle un cuestionario sobre el puesto de superintendente, y que solo se expresa en inglés. El lenguaje es aquí clara fuente de conflicto y genera una deliciosa situación dramática: Roberto y el Inspector van entendiéndose con dificultad, cada uno intenta utilizar palabras de la lengua contraria, hasta que el norteamericano se da por vencido:

INSPECTOR. [...] Look, sir, isn’t there any one here that could translate for you?

No persona hablar español, here?

ROBERTO. Bueno, yo hablo español, ¿no? Lo que pasa que usted no me entiende...

INSPECTOR. No, no, no. I mean, ¿no persona hablar la inglés?⁸⁸

⁸⁶ En este caso, “Aiyin” es la transcripción o adaptación de *hygiene* [higiene]; “me friso”, de *I freeze* [me congeló]; “forifai”, de *forty-five* [cuarenta y cinco, en referencia a que es un cuarentón]; e “in the line”, de *in the line* [en la línea].

⁸⁷ Aquí, “bloques” proviene de *blocks* [cuadras, calles], y el resto de expresiones que Aurelita utiliza son *subway* [metro], *Are you crazy?* [¿Estás loca?] y *he’s an idiot* [él es un idiota].

⁸⁸ Es curioso notar que en este fragmento, el propio Inspector, quien comienza hablando perfecto inglés –*Look, sir, isn’t there any one here that could translate for you?* [Mire, señor, ¿hay alguien que pudiera traducirle?], en su segundo parlamento intenta hablar español, al

ROBERTO. Oh, you, yes, usted quiere a alguien que hable inglés para que nos traduzca. Mr. Cuco, uptear, he pikingli gud. You guaremoment. I go a llamarlo por teléfono. [...] (72-73)⁸⁹

Nótese que el protagonista no tarda en entrar en la zona de confort que le ofrece el *code-switching*, y de qué forma Acosta decide –o consigue– hacer la transcripción fonética. Finalmente llega Cuco y la conversación avanza, no sin cierto malentendido pues tampoco el vecino es experto en inglés. Los intentos por parte de Cuco generan un efecto cómico justo por la literalidad con que él traduce –o intenta traducir– de una lengua a otra:

INSPECTOR. [...] How long has he been superintendent of this building?

CUCO. ¿Cuánto largo tú has sido? No, no, este... Él dice que cuánto tiempo tú llevas siendo el súper de este edificio.

ROBERTO. Imagínate, un paquetón de meses.

CUCO. A big package of months, about.

INSPECTOR. What???

CUCO. Coño, ya me hiciste decirle un disparate al americano. [...] (74)

Hegemónica en los diálogos de *El súper* es la función dramática, coherente con la intención del autor de ir acompañando el día a día de sus personajes en su accionar cotidiano. Un ejemplo perfecto es todo el juego de dominó en C_{1.6} y el entrecruzamiento de réplicas de Roberto, Cuco, Bobby y Pancho mientras se suceden las acciones físicas de beber ron, mover las fichas, etc. La película, por cierto, subutiliza la riqueza genuina de esta secuencia, inventa una excusa para sacar a Roberto de escena y plantea la discusión, previa al juego, entre los otros tres personajes.

Es inevitable que en una obra donde se conversa tanto no aparezca, íntimamente vinculada a la función dramática, la diegética, que según García Barrientos es “la función típica de las escenas de ‘exposición’, en que se pone al espectador al corriente de los antecedentes de la trama. Es narrativa en cuanto al contenido, no necesariamente desde el punto de vista formal, aunque muy frecuentemente adopta la forma de una

comenzar con *I mean* [Quiero decir] y continuar con una construcción ripiosa, surgida de aplicar la norma anglófona a superficiales nociones de español.

⁸⁹ El fragmento de este parlamento de Roberto “[...] uptear, he pikingli gud. You guaremoment [...]”, referido a Cuco, equivale a *upstair, he speak English good. You wait a moment* [en el piso de arriba, él habla bien inglés, espere un momento].

narración” (2001: 56). Ocurre esto, por ejemplo, cuando Pancho empieza a relatar sus hazañas durante la invasión a Bahía de Cochinos, o cuando Cuco, a la pregunta de Roberto sobre su hermano en Cuba, contesta: “[...] sigue preso, lo trasladaron para otra prisión ahora y los muy cabrones no le quieren decir a mamá para dónde lo han mandado. Como quiera que sea la cárcel de Boniato está más cerca de Santiago. A mamá la dejaban ir a verlo dos veces al mes. Ahora sabe Dios.” (Acosta, 1977b: 83).

Los dos monólogos más relevantes de la obra, en C_{1.5} y C_{2.4} y en boca de Roberto, contienen abundante información diegética —el día a día en New York, el pasado en Cuba—, aunque son profundamente dramáticos al mostrar de una forma descarnada el desahogo del personaje: en el primer caso, como apunté hace un rato, en presencia de su mujer, y en el segundo, ante todos los amigos que van a la fiesta de despedida. Es notable el caso del monólogo final en C_{2.4} porque, al hablar de sí mismo en tercera persona —“Había una vez un vendedor de billetes [...]” (103)—, el discurso distanciado adquiere una relevancia imprevista y actúa con mucha más fuerza sobre el propio protagonista, sobre los demás personajes y sobre nosotros como lectores-espectadores. Otros casos de monólogos son las conversaciones por teléfono de Aurelia (62), Roberto (71) y Aurelita (75-76), o el largo chiste que hace Pancho sobre el tipo en la estación de trenes (102-103).

Se advierten ejemplos de función caracterizadora, donde un personaje caracteriza a otro en su ausencia y después de la primera aparición del mismo en escena. Más implícitamente ocurre, por ejemplo, cuando Ofelia pregunta a Aurelia si Aurelita la ayuda en casa, y ella contesta: “Qué va, hija. Ella con su escuela, con sus amigas y su discoteca, no tiene tiempo para nada” (65). Y más explícita es la caracterización cuando Roberto dice a Cuco: “Aurelita [...] hecha una callejera” (82). No he visto el caso de que se caracterice a un personaje antes de su primera aparición.

Rasgo típico del carácter de estos personajes es que caractericen a otro en su presencia: “OFELIA. [...] Oye, Aurelia, mirándote bien, tú sabes que tú luces más delgada, ¿no?, ¿o es el vestido?” (69); “CUCO. [A Roberto.] ¿Qué pasa? ¿Estás más flaco?” (82). Cuco recibe a Bobby llamándolo “El boricua de oro” (83), y a Pancho con un irónico: “¿Qué dice el guerrillero?” (84), y seguramente esta manera bromista de saludar ejerce también una caracterización sobre el mismo Cuco, que demuestra así su espíritu jocoso.

Mientras regaña a su hija en C_{1.7}, Aurelia da un ejemplo de caracterización reflexiva —con algo de funciones diegética y dramática, claro—: “Pero si tú solamente

tienes diecisiete años y yo hasta los veintitrés no llegué a hacer nada, cuidé mi virginidad [...] ¿Tú te crees que no estuve tentada? Cuántas fueron las noches que me acostaba llorando por no poder hacer nada con Roberto. Pero la voluntad, ay, la voluntad y la buena enseñanza me ayudaron a aguantar” (90).

En relación al doctor López Pujol se da el caso de que los personajes caracterizan a otro que nunca aparecerá. Tengo la sensación de que no es tan importante para el drama la opinión que se tenga de este sujeto como el hecho de que la familia se mantenga viva y activa gracias a discusiones cotidianas de este tipo, que por otra parte ofrecen información contextual:

ROBERTO. [...] Él lo que se está aprovechando de su nombrecito para sacarle los billetes de los bolsillos a la gente.

AURELIA. Qué va, Roberto, él es muy consciente. [...] Te hace sentir como en tu casa. [...] Es una persona de lo más agradable. Además, es cubano, y así nos entendemos mejor.

AURELITA. Sí, y aprovechándose de que es cubano, lo que está haciendo es cogerlos a todos de bobos. [...] Yo te apuesto a que ni siquiera puede hablar inglés. (61)

Algo similar ocurre con la forma en que Aurelia define a Alberto, quien posiblemente ha preñado a Aurelita: “el grandulón ese”, “ese sinvergüenza se parece a King Kong, mide como siete pies ese degenerado” (90).

Bastante obvia aparece la función ideológica que permite a Acosta defender, a través de los personajes, su propia visión del asunto. Es más contundente cuando a la divergencia política se opone la experiencia personal. En relación con el envío de medicinas a Cuba se desata la polémica:

PANCHO. Yo no estoy de acuerdo con que se les mande nada. Hay que dejar que sufran, que sepan lo que es el comunismo.

ROBERTO. Sí, pero imagínate, son los viejos de uno.

PANCHO. Ahí es donde está nuestro fallo. La debilidad del cubano, el humanismo. Por eso es que los comunistas avanzan por el mundo. Ellos no creen en padres, en hijos, en hermanos. [...] Por eso nos tienen jodidos.

AURELIA. Pero es que si actuamos igual que ellos, ¿entonces para qué combatirlos, Pancho?

PANCHO. Tenemos que utilizar su técnica. Ojo por ojo, y diente por diente. [...] Pero no te preocupes, que la guerra todavía no se ha terminado. Lo bueno que tiene esto es lo malo que se está poniendo.

ROBERTO. [...] Coño, ya van para nueve años que yo llevo aquí, paleando nieve, botando basura y aguantándoles las descargas a todos los inquilinos del edificio.

PANCHO. Yo llevo trece años, mi hermano. ¿Y qué? Trujillo se metió treinta años. Duvalier como treinta también. Y qué tú me dices de Franco y Stalin. [...]

ROBERTO. [...] Yo sé, sí, pero mi cuerpo comienza a quejarse. (64-65)

Sin embargo, a veces prima el panfleto:

PANCHO. ¿Qué informaciones? ¿De que en Cuba hay más de cincuenta mil presos políticos muriéndose en las cárceles? ¿De que los aviones soviéticos ametrallan a todo el que trata de huir de la isla? ¿De que están inmolando a los jóvenes cubanos mandándolos a pelear en distintos lugares del mundo? ¿De que Fidel Castro es un títere del imperialismo soviético? [...] ¿De que el pueblo de Cuba está al explotar? (67)

Pancho parece entonces portavoz de algo que está más allá del personaje, una especie de locutor enardecido que no da tregua: “Le acaban de hacer un atentado a un líder anticastrista [...], nos tienen miedo, eso es lo que pasa, nos tienen miedo” (83). Es como si Acosta temiera poner en boca de su *alter ego* Roberto esas ideas e inventase a Pancho para objetivarlas dentro del discurso. Aunque a veces no puede evitar que su protagonista comente: “Ya Fidel no sabe qué hacer para joderles la vida a los cubanos” (83).

3.3. Acción

La obra empieza mostrando la situación opresiva en que se encuentra la familia protagonista, con el agitado despertar de Roberto y Aurelia con mucho frío –25 °F– y ante el acoso de los vecinos: “¿Quién no se vuelve loco con esto? ¿Tú sabes lo que es que todas las mañanas te despierten a tubazos?” (57). Este es el disparador de una estructura dramática compuesta por once unidades espacio-temporales o cuadros, divididos en dos actos, organizados cronológicamente y separados entre sí por lapsos de tiempo de duración variable. Todos transcurren en un mismo espacio, salvo el grueso de C_{2.1}, que se desarrolla en la mente de Roberto.

Aunque cada cuadro incluye varias escenas dramáticas, no me detengo a continuación en deslindarlas sino en bosquejar situaciones y sucesos.

C_{1.1}. Situación: Despertar abrupto. Sucesos: los vecinos exigen la calefacción y Roberto se despierta y la enciende mientras se queja; Aurelia y Aurelita conversan sobre la salida al baile de la noche anterior; Roberto se suma al desayuno y en familia comentan la precariedad en que viven, necesidades concretas, ilusiones de futuro; reciben una llamada que anuncia una visita; Roberto sale a entregar los recibos de la renta a los vecinos.

C_{1.2}. Situación: Pancho y Ofelia visitan a Roberto y Aurelia. Sucesos: Pancho rememora sus hazañas en Bahía de Cochinos; discuten sobre si se debe ayudar o no a los familiares en Cuba y, por ende, al comunismo; las mujeres conversan sobre Aurelita; un predicador llega para transmitir el mensaje divino.

C_{1.3}. Situación: Un Inspector del Building's Department visita a Roberto. Sucesos: Roberto conversa con Felipe por teléfono; el Inspector llega y comienza a hacer el cuestionario en inglés pero la comunicación con Roberto no fluye; Roberto llama a su vecino Cuco, quien le sirve como intérprete; Roberto firma unos documentos y el Inspector se va.

C_{1.4}. Situación: Roberto y Aurelia miran la televisión y Aurelita habla por teléfono con una amiga. Sucesos: la vecina Doña Ana toca a la puerta y le pide a Roberto que le arregle una ventana que no cierra; Aurelia y Aurelita conversan sobre las próximas vacaciones; Roberto regresa y habla con su mujer sobre lo que comerán al día siguiente y lo que ponen en la televisión.

C_{1.5}. Situación: Roberto entra molesto mientras Aurelia cocina. Sucesos: Roberto se queja de la cantidad de basura que ha tenido que botar y del desastre de vida que tiene; Aurelia lo calma y le sirve la comida.

C_{1.6}. Situación: Roberto prepara un partido de dominó para recibir a sus amigos. Sucesos: Cuco es el primero en llegar y comenta sobre su hermano preso en Cuba; llega Bobby y se introduce la cuestión política de Puerto Rico; llega Pancho y empiezan a jugar dominó; Pancho saca el tema de la invasión a Bahía de Cochinos y se desata una discusión política; terminan todos ebrios, brindando por la amistad.

C_{1.7}. Situación: Aurelita acaba de confesarle a la madre que está embarazada. Sucesos: Aurelia regaña a la hija y la acusa de no confiar en ella; conversan sobre quién es el padre del bebé y Aurelia continúa alterándose mientras la hija llora; Roberto llega y, al enterarse, se enfada con Aurelita y casi va a golpearla; reciben por teléfono la noticia de que la madre de Roberto acaba de morir en Cuba y él se lamenta de no haber podido verla.

C_{2.1}. Situación: En el sueño, Roberto tiene una pesadilla sobre su pasado en Cuba. Sucesos: Pancho, Bobby, Cuco y Ofelia, vestidos de milicianos, torturan a Roberto y lo acusan de traidor; Roberto ve a Aurelita yéndose; Aurelia se despierta ante los gritos de Roberto y lo serena.

C_{2.2}. Situación: Aurelia y Aurelita están en casa. Sucesos: Aurelia cuenta a una amiga por teléfono de los planes de mudarse a Miami; Roberto llega con la carta de contratación de la empresa en Miami y todos se alegran; se arma una gran discusión entre los padres y la hija, que defienden puntos de vista contrarios ante la mudanza.

C_{2.3}. Situación: Aurelia y Roberto recogen las cosas para la mudanza. Sucesos: Roberto le regala a su mujer un anillo de compromiso por el cumpleaños de ella; deciden hacer una fiesta esa noche e invitan a los amigos, nos damos cuenta de que Aurelita lleva días fuera de casa; conversan un poco sobre su relación.

C_{2.4}. Situación: Fiesta de despedida. Sucesos: los amigos hacen un brindis para desearles a Roberto y Aurelia un buen futuro en Miami y planean ir a visitarlos; mientras comen y beben, cruzan chistes para pasar el rato; Roberto hace una larga confesión sobre su experiencia vital; Aurelita abre la puerta en el último momento y abraza a los padres.

Un recorrido por las situaciones y los sucesos antes expuestos evidencia que es difícil discernir una línea de acción en función de un clímax a la manera clásica. La

cohesión dramática parte aquí de la coexistencia de múltiples situaciones y sucesos que van dibujando el decurso cotidiano de los personajes. En este sentido la estructura de *El súper* es coherente de principio a fin, no potencia dramáticamente unos cuadros por encima de otros ni abre tramas secundarias que desvíen la atención del lector de lo que está ocurriendo a la familia protagonista. Tal cualidad compositiva, no obstante, fue criticada en la producción de Los Ángeles, al considerar que ciertas “situaciones se extienden demasiado y algunas parecen sobrar, como la escenificación de la pesadilla, por ejemplo, totalmente innecesaria, y la parte del predicador, que tan cómica como es, sin embargo nada agrega al desarrollo de la obra” (Medrano, 1998: 6).

Pese al carácter más aditivo que acumulativo de la trama, sería injusto afirmar, sin embargo, que la decisión final de los personajes de irse a Miami, que podríamos entender como la acción principal y que convierten en cerrada la construcción dramática de la obra, no es un clímax resultante de la acumulación de todos los pequeños eventos de que hemos sido testigos. Pero también es cierto que, por su carácter más aditivo que acumulativo, me parece poco útil establecer aquí un mapa de estructura interna. Si ello fuera absolutamente necesario, cabría en todo caso ubicar la prótasis entre $C_{1.1}$ y $C_{1.2}$, la epítasis entre $C_{1.3}$ y $C_{2.1}$, la catástasis entre $C_{2.2}$ y $C_{2.3}$ y la catástrofe en $C_{2.4}$ –aunque recordando que en lo tragicómico “la acción, sería por no decir dramática, no desemboca en una catástrofe y el héroe no perece en ella” (Pavis, 1980: 492).

Abundan las ocasiones en que los sucesos parecieran abrir puerta a posteriores desarrollos que complejizaran el argumento, como en la parte final de $C_{1.3}$, cuando el Inspector observa irregularidades en la gestión de Roberto: no se ha formado en escuela ni tiene licencia para ser súper, no ha habido inspecciones recientes de gas y electricidad, su inglés es deficiente, etc. Pero nada de esto va más allá de estampas para bosquejar el día a día. Incluso hay momentos en que el autor hace hincapié en mostrar sucesos de poca trascendencia, como en $C_{2.2}$, cuando tocan a la puerta, Aurelita va a abrir y luego regresa y dice a la madre que era “una mujer preguntando dónde vivía una gente ahí” (Acosta, 1977b: 95). Abundan asimismo sucesos en el grado latente que, a pesar de no formar parte del cuerpo de la acción central de la obra, aportan aristas de veracidad a la fábula y los personajes, dado su carácter anecdótico: el baile al que Aurelita asiste el sábado previo al inicio del drama (58), el incendio que impidió que Felipe y la mujer visitaran a Roberto y Aurelia (71), etc.

Regresemos a la definición de la tragicomedia como género, “que participa a la vez de la tragedia y de la comedia”, donde “comedia y tragedia se acercan entre sí [...]

y se neutralizan recíprocamente: en ella, la subjetividad normalmente cómica es tratada según el modo de lo serio; lo trágico queda atenuado en la conciliación”, como afirma Pavis (1980: 492), a partir de Hegel.

Como dato curioso que demuestra el terreno movedizo que es, en términos de género, el viaje del texto impreso a la escena, comento que el cartel de la temporada miamense de la primera producción de *El súper* en 1978 anuncia la obra como “tragicomedia del exilio cubano”. En cambio, la producción de Los Ángeles de 1998 la publicitó como “una comedia con el súper sabor a exilio cubano” (Imbert, 1998: 15), la prensa afirmó que “las partes de comedia son las más ampliamente disfrutables” (Medrano, 1998: 1), y se mencionó el melodrama como elemento constitutivo: “su montaje ha conceptualizado lo melodramático del texto y juega con efectos de sonido, de vestuario y de utilería que enfatizan el amor –la añoranza– de lo cubano con un concepto de telenovela muy apropiado” (Monge, 1998).

Al género propuesto por el autor, tragicomedia, me atrevo a añadirle un apellido: costumbrista. *El súper* aparece muy cercana a clásicos cubanos como *Contigo pan y cebolla* de Héctor Quintero, donde la acción avanza según el cuadro de costumbres que dibuja.⁹⁰ “Las cosas que pasan son simples, comunes cuestiones doméstica, pero están descritas con un diálogo costumbrista de suma frescura, interpretado con mucha gracia por todo el elenco”, afirmó Hugo Medrano (1998: 1), en referencia al montaje de Folgueira.

AURELIA. [...] ¿Qué quieres que cocine?

ROBERTO. La carne está cara, más cara que nunca. Haz bistec.

AURELIA. ¿Con arroz blanco o con congri?

ROBERTO. ¿Ahí hay plátanos?

AURELIA. (*Medio coqueta.*) Creo que sí.

ROBERTO. Haz tostones.

AURELIA. A ti te gustan bien verdes, y están pintones.

ROBERTO. (*Medio enfadado.*) Entonces hazlo con congri.

AURELIA. Los frijoles que hay ahí no son muy buenos para componer.

ROBERTO. Bueno, chica, hazlos con arroz, y si no hay arroz, hazlos solos entonces.

⁹⁰ Véase en anexo 3 que el propio Acosta identifica *El súper* precisamente con esta obra de Quintero, al afirmar que “el amor familiar, la relación entre vecinos, el choteo cubano y hasta el final rumbero, nos sitúa dentro de la tradición de la dramaturgia cubana”.

AURELIA. No te tienes que poner bravo por eso, ¿no?

ROBERTO. No estoy bravo.

AURELIA. ¿Por qué me contestas así?

ROBERTO. Estoy tratando de oír lo que dicen en la película.

AURELIA. (*Enfadada.*) Tú no entiendes inglés. (78-79)

El diálogo, principal portador del tono, a menudo se propone mitigar la tristeza ante la adversidad con el humor. Algo muy profundo del espíritu del cubano aparece vívido dentro de estos personajes: “AURELIA. [...] ¿Hoy vamos a salir a algún lado? / ROBERTO. Con el frío que hace, a patinar en el hielo será” (62). Y durante la discusión por el embarazo de Aurelita, la madre tiene giros de comedia como este: “AURELIA. (*Casi pegándole una bofetada.*) Cállate la boca, no te atrevas a contarme cómo lo hiciste. (*Corta pausa.*) Bueno, a ver, ¿con quién lo hiciste?” (90). Lo que sigue es aún mejor:

AURELIA. Bueno, dime, ¿y de dónde es ese maestríco? ¿Americano, no?

AURELITA. Sí, es americano.

AURELIA. Sí, claro. ¿Blanco o negro, chino o qué? (*Aurelita sigue sollozando y no contesta.*) Dime, ¿no me oyes? ¿Qué es lo que es? ¿Blanco, negro, o qué?

AURELITA. (*Llorando más alto.*) Es regular.

AURELIA. ¿Cómo que regular? ¿Qué tú me quieres decir con regular? ¿Un medio negro americano? (*Aurelita acierta.*) Ay, mi madre. Pero, Aurelita, ¿cómo tú nos haces esto? Santa Bárbara, tú nos has abandonado. (90-91)

Véase que el autor aprovecha para caracterizar implícitamente a Aurelia a través de este toque racista, y cómo, dentro del mismo parlamento, la hace cambiar de interlocutor al introducir con vocativo a la santa y, por tanto, humanizarla –no se olvide que “*en la pared [...] se ve un retrato de Santa Bárbara*” (55).

Persiste la comicidad en las salidas de la madre cuando, al padre que llega, le comenta: “[...] un tal Jimmy, fíjate tú, Roberto, maestro de Educación Física; tremenda educación física me le ha enseñado a la niña” (91). O en secuencias completas donde el equívoco verbal es la acción misma y la situación humorística lo que hace es enfatizar la hostilidad del entorno, como en C_{1,3} con la entrevista del Inspector. Esta es una de las

secuencias mejor logradas justo por esa duplicidad de sentido propia de la tragicomedia, “estructura constitucionalmente ambigua y doble” (Pavis, 1980: 493).

Refiriéndose a esta cualidad en la obra de Acosta, Escarpanter (1986) ha comentado:

Su visión de los exiliados cubanos no sólo es divertida y patética, sino también salpicada de críticas oportunas, como la del personaje de Pancho, presunto héroe de la invasión de Bahía de Cochinos [...]. Su humorismo se pone de relieve al presentar a dos personajes típicos del mundo norteamericano: el predicador a domicilio y el inspector de edificios, figuras incomprensibles para la mentalidad tropical [...] (63)

Descubro una marca autoral en el hecho de que se anticipen, a través del diálogo, determinados temas. Sucede esto en varias ocasiones. Por ejemplo, con el embarazo de Aurelita, del cual nos enteraremos en C_{1.7} luego de haberse tocado en C_{1.2}: “AURELIA. Por ese lado yo estoy tranquila con Aurelita. Yo sé que ella no deja que le toquen ni un dedo” (Acosta, 1977b: 66). También sobre la ida final hacia Miami hay comentario de Aurelia en C_{1.2}: “Yo prefiero la nieve y la boila y todo lo demás antes de irme para Miami” (70), que en C_{1.4} se ha modificado un poco: “A lo mejor en Miami se vive más tranquilo y sin frío” (78).

Valorando los sucesos en relación con la estructura de la obra, puede observarse que a partir del cuadro final del primer acto se encuentran los mayores momentos de tensión dramática. Todo C_{1.7} es una vorágine, los personajes se quejan, gritan, lloran; incluso se da el pico más alto de violencia física:

AURELIA. [...] Y ahora, Roberto, sujétate del asiento, dice ella que el médico de la escuela le dijo que está en estado.

ROBERTO. (*Levantándose violentamente.*) Cochina, coño, ¿cómo tú nos haces esto?

AURELIA. (*Aurelia corre detrás de él para aguantarlo.*) Roberto, Roberto, espera, no la toques.

AURELITA. (*Llorando en voz alta.*) Pégame, papá, anda, mátame, eso es lo que quiero, morirme, mátame, mátame, anda. (*Aurelia sujeta a Roberto por un brazo, todos gritan a la vez. En eso suena el timbre del teléfono.*) (91)

Dentro de una escritura dominada por los sucesos mostrados desde la tradicional perspectiva externa, se da en C_{2.1} un caso curioso de perspectiva interna explícita, útil para nuestro análisis por marcar la diferencia. Asistimos a una pesadilla de Roberto, nos metemos dentro de su mente. Ante nosotros, la acción dramática superpondrá dos zonas diegéticas: la situación de Roberto de estar durmiendo con su mujer, y la pesadilla en su origen, evolución y final.

Ya hemos visto cómo, desde el inicio de este cuadro, las acotaciones van marcando el nuevo registro con indicaciones sonoras y de iluminación. En cuanto a la acción misma, conviene distinguir que Acosta propone un comienzo *in media res*, es decir, sumergiéndonos en la mente de Roberto desde que abre C_{2.1}, y luego de toda la coreografía de los cuerpos y las voces en la pesadilla, se introduce el cambio de perspectiva ante la vista del espectador, unos segundos antes de que culmine el cuadro. La acotación “*En este instante Roberto comienza a repetir el nombre de Fidel [...]*” (94) define ese tránsito, hasta entonces los personajes se mueven mudos y sus voces llegan distorsionadas, pero aquí, una vez que “*llevan a Roberto de nuevo hacia la cama, lo lanzan y se van yendo*” (94), queda todo listo para volver a contar el relato desde la perspectiva externa.

Los sucesos de la pesadilla pertenecen solo a ese entorno: la mente, la imaginación. Pueden estar inspirados por experiencias pasadas de Roberto en Cuba, o cosas que escuchó que sucedieron: Pancho lo acusa de abandonar la milicia, de ser un “gusano de mierda” (94), sus amigos lo torturan... Es un festín macabro. No acontece en el plano principal de la diégesis que hemos presenciado hasta ese momento sino en otra dimensión diegética. Se hace real ante nosotros gracias a la magia del vuelo teatral y eso dispara todas las alarmas, nos hace tomar conciencia del infierno que es la mente del personaje, de su incesante bregar. Nótese en el siguiente parlamento cómo ese bregar persistente queda expuesto, en voz de Roberto, mediante el empleo de la anáfora como figura retórica por “repetición de una o más palabras al comienzo de varias secuencias sintácticas” (García Barrientos, 1998: 35): “Claro que lo he pensado bien, como lo pensé cuando nos mudamos para La Habana. Yo lo pensé cuando presentamos los papeles para salir de Cuba, y lo pensé cuando cogimos el bote para escaparnos de Cuba, y lo pensé para mudarnos para New York en vez de quedarnos en Miami [...]

(Acosta, 1977b: 96).

Cuando en C_{2.2} se hace inminente el viaje a Miami, vuelve a surgir una tensión conflictual entre los padres y la hija. Ya hemos visto lo ocurrido con el embarazo y más tarde me referiré al valor semántico de la disensión de Aurelita como personaje. Importa ahora advertir cómo, ante un primer acto dominado por el mural de costumbres, ya aquí el enfrentamiento generacional repercute en los personajes de una manera más seria:

AURELIA. Aurelita, te escucho y no te creo. ¿Tú no sientes respeto por nosotros?

ROBERTO. ¿Y por Cuba? ¿Tú no sientes nada por Cuba? Esa es tu verdadera patria. [...]

AURELIA. [...] allá ella, se morirá de hambre [...]

AURELITA. (*Desafiante.*) Cuidado y no sean ustedes los que se mueran de hambre en la capital del exilio cubano. (97)

Será ahora Aurelia quien intente pegarle a la hija y Roberto la frenará.

Al ejecutar un corte sincrónico al final de este C_{2.2} y aplicar el modelo actancial de Greimas, los actantes han quedado ubicados de la siguiente forma: sujeto (S): Roberto; objeto (O): irse a Miami; destinador (Dest₁): la sociedad americana, New York; destinatario (Dest₂): la familia; ayudante (A): Aurelia; oponente (Op): Aurelita. Advertimos, así, un claro y sostenido eje del deseo S-O que, no obstante, enmascara la gran insatisfacción vital del protagonista: irse a Miami es un parche a su dolor pero él lo ve como una apuesta por cambiar en algo su situación vital. Pretende huir de la adversidad que le impone Dest₁ para conseguir que prospere Dest₂ —donde, por desmultiplicación —“un actante se reparte entre varios actores” (García Barrientos, 2001: 68)—, quedan incluidos el propio Roberto, su mujer y su hija. Si nos desplazamos hacia un momento anterior en la cronología nos encontramos con que Aurelia ha empezado siendo Op, y si vamos al final de la obra veremos que Aurelita se convierte en una tardía A. El resto de personajes se mueven entre A y Op sin demasiada nitidez.

Quizás el conflicto esencial de esta obra, y la raíz de su universalidad, radica en este ser humano que vemos moverse a la deriva dentro de la Historia de la que es parte. “Aunque es muy cubana, es fácil identificarse con la obra porque cuenta la historia de un inmigrante y su familia y sus broncas con el trabajo y con el clima de New York” (Medrano, 1998: 1). Roberto no logra pertenecer a Cuba ni a Estados Unidos. En él y en su entorno próximo aparecen crisis sucesivas “con los exigentes inquilinos, con las

reparaciones que no terminan en el viejo edificio, [...] las inclemencias del tiempo, los inconvenientes del idioma, [...] un sistema de vida que no comprende [y que le hace terminar] renegando de todo y hastiado de su monótono trabajo” (Imbert, 1998: 15). Sumados, estos elementos se van convirtiendo en una bola de nieve que lo supera. Porque él es un inadaptado: al idioma, al clima, a las costumbres. No puede ser feliz en ese micromundo que se inventa pues, en el fondo, no pertenece a él.

Lo que sucede con el exbilletero habanero es la ley del pez fuera de su agua natural (hábitat). Esa es la vivencia del exilio cubano, al margen de los logros que pudiera alcanzar en el país anfitrión. Es la vulnerabilidad a la adaptación –si tal existe realmente– a la nueva sociedad y cultura, cuando se arriba con cierta edad. De ahí es el choque de las dos culturas, la de padres e hijos formados en el exilio. (15)

La inconformidad con esa mezcla entre el destino que le ha tocado en suerte y el que se ha labrado se observa en C_{1.7} con la mayor fuerza. Roberto se entera de que Aurelita está embarazada y enseguida suena el teléfono, es su hermano Ramón para avisarle de que su madre ha muerto; entonces estalla y empieza a maldecir:

ROBERTO. [...] (*Llorando amargamente.*) Hace una semana que la enterraron... y no la pude ver..., mi viejita. Yo sé que ella me quería ver. Esos canallas nunca le quisieron dar el permiso para que saliera por España. Ellos la pudieron dejar salir, me le negaron la salida... Malditos todos, malditos, coño, malditos una y mil veces. (*Gritando.*) Fidel y su madre, y los yanquis, y la madre de los rusos y tú también, todos son unos malditos. (*Cuelga el teléfono y continúa llorando.*) Mi vieja se ha muerto y yo no la he podido ver. Todos son unos canallas. Asesinos, inhumanos. (Acosta, 1977b: 92)

El arco dramático cierra con un *happy end*. Acosta debe demostrar que el esfuerzo no ha sido en vano, el del personaje y el suyo propio, como dramaturgo, como exiliado. Tiene que creerse que una vida mejor en el exilio es posible y por eso ha ido preparando el escape a Miami durante toda la obra: “AURELIA. [...] tú sabes cómo es Roberto, él está loco por que pasen estos días, nunca yo lo había visto tan contento [...],

esperando la carta del trabajo de Miami. Dicen que el viaje a Miami por carretera es muy lindo. [...] Roberto dice que no se pasa ni un verano más en esta ciudad...” (95).

La llegada de Aurelita en el último momento es quizás un giro abrupto, algo melodramático y hasta previsible, pero apoya la tesis de que la familia unida es imbatible y puede salir adelante donde sea. Sin embargo, no perdamos de vista que es un *happy end* parcial, resuelve el conflicto solo momentáneamente. ¿O acaso la nostalgia desaparecerá cuando lleguen a Miami?

Estudiando la película encuentro que el guion ha ajustado, en el inevitable cambio del relato teatral al fílmico, detalles significativos de la acción, con mejor o peor resultado. En el primer caso se encuentra la objetivación de los pequeños sucesos del día a día que en el drama quedan latentes, exteriores: Roberto camina por las calles nevadas y recoge la basura, arregla la ventana de la vecina, enciende “la boila” en los pasillos subterráneos del edificio, se reúne con sus amigos fuera de casa. Me gusta especialmente ese encuentro con Cuco, poco antes de partir a Miami, donde se evidencia que el conflicto de los dos inmigrantes difiere en algo esencial: el boricua puede volver a su país cuando quiera, pero a Roberto esta opción no le es permitida por el gobierno cubano.

Menos afortunadas me parecen otras decisiones. La secuencia que se corresponde con C_{1.7}, por ejemplo, es mucho menos violenta en la película: Roberto no se enfrenta a la hija, no maldice al teléfono; pareciera derrumbarse demasiado pronto. Tampoco se observa que, tras la disensión familiar por la ida a Miami, Aurelita se marche de casa; está presente todo el tiempo, incluso en la fiesta de despedida, y ello genera en el filme un descenso de la tensión conflictual y de la expectativa con respecto al texto. Por último, la compleja secuencia del sueño de Roberto, con tantas posibilidades cinematográficas dado el juego de la perspectiva que ya comenté, es totalmente pasada por alto, borrada; qué lástima que los directores no se atrevieron lo suficiente como para convertir al celuloide un pasaje tan distintivo de *El súper*. Como dramaturgo y guionista que soy, lamento que Iván Acosta no haya participado de la escritura del guion cinematográfico de su obra más importante.

De regreso a la obra y con respecto a la recepción, un contexto de acción tan específico logra ser, dada la estructura de la trama y la nítida exposición del conflicto, perfectamente asimilable por un espectador ajeno a Cuba y sus particularidades sociopolíticas: dentro de la obra se encuentran todas las claves que permiten a un director acortar la distancia y generar una empática ilusión de realidad. Prueba de ello es

el éxito que la obra ha tenido en dos producciones tan significativas como la neoyorquina de 1977 y la californiana de 1998, ante audiencias no exclusivamente latinas. El estreno mundial de la obra, de hecho, ha sido recordado durante décadas como todo un hito: “Acosta’s play, *El Super* (1977), has been the biggest hit ever to come out of an Hispanic Company and even led to a prize-winning film adaptation” (Kanellos, 2003: 277).

3.4. Tiempo

El primer acto se desarrolla en un crudo invierno neoyorquino. La obra no aclara una fecha concreta pero en uno de los primeros planos de la película se lee: “February 1978”. En el segundo acto, “*ya casi es verano*” (95).

Cabe entender que el tiempo dramático al que asistimos a lo largo de los once cuadros de *El súper* es una representación de los varios años que la familia ha vivido en New York, si bien se focalizan solo algunos fragmentos ubicados en los cuatro meses finales de esa estadía, desde los primeros sucesos en C_{1.1} hasta los últimos en C_{2.4}. En aproximadamente dos horas de tiempo escénico el autor logra encajar el extenso período de la diégesis gracias a una estructura dominada por once escenas temporales, que hasta ahora hemos llamado cuadros, separadas entre sí por diez nexos (N_N): C_{1.1} + N₁ + C_{1.2} + N₂ + C_{1.3} + N₃ + C_{1.4} + N₄ + C_{1.5} + N₅ + C_{1.6} + N₆ + C_{1.7} + N₇ + C_{2.1} + N₈ + C_{2.2} + N₉ + C_{2.3} + N₁₀ + C_{2.4}.

El tipo de nexo dominante es la elipsis de sentido progresivo y extensión variable; las más cortas son N₁ y N₁₀ de unas pocas horas, y la más larga es N₇, de cuatro meses. “El contenido diegético de una elipsis solo puede inferirse de las escenas temporales separadas por ella: cambios en el decorado, vestuario, maquillaje, etc., además de las palabras de los personajes” (García Barrientos, 2001: 82). En *El súper*, ese contenido suele no ser esencial para el curso de la trama y abundan las referencias puramente anecdóticas, como el asesinato del líder anticastrista (Acosta, 1977b: 83) o la salida de Pancho al cine “a ver King Kong” (84).

Mucho más relevantes parecen las menciones al tiempo latente cuando están trenzadas con los sucesos. Por ejemplo, en N₉ Aurelita se marcha de casa. Inmediatamente tras el cierre de la obra podemos entender que ocurrirá el viaje de Aurelia y Roberto a Miami, ya acompañados de Aurelita, quien se les ha unido en las

últimas líneas de C_{2.4}. Y en N₆, inmediatamente antes de que empiece C_{1.7}, se encuentra la confesión del embarazo que hace Aurelita a la madre, que presupone incluso la existencia de un tiempo anterior –quizás ausente, aunque de relativa importancia– donde la muchacha tuvo la relación sexual: “AURELITA. (*Sollozando.*) Hace como un mes que él y yo hicimos eso” (90). Un texto de Aurelia a una amiga en C_{2.2} –“cuando nosotros creíamos que Aurelita estaba encinta” (95)– pone, no obstante, en tela de juicio el embarazo: que la madre lo niegue no quiere decir que no haya sido real, pero levanta la sospecha; sobre todo porque en medio de una discusión Roberto dirá a la hija: “[...] después no vengas con otro problema como la vez aquella que...” (97).

Importante tiempo ausente, por mantener encendida la esperanza del protagonista, es el futuro anhelado en el que aspira a regresar a Cuba. Me he sentido tentado a ubicarlo como latente por su activa presencia, por la intensidad con que sobrevuela la situación dramática. Nótese que es un tiempo cargado de tensión y que desata desde el inicio el conflicto familiar, surgido de dos diferentes ópticas generacionales:

AURELITA. ¿Y nosotros qué? ¿Vamos a regresar a Cuba cuando caiga Fidel?

ROBERTO. ¡Sí! ¡Claro que sí! Nosotros estamos aquí temporariamente. En cuanto caiga ese hijo de... [...] mala madre, nos largaremos. [...]

AURELITA. Para allá se irán ustedes, porque yo de aquí no me voy.

ROBERTO. Tú vas para donde nosotros te llevemos...

AURELITA. Sí, pipo, ahora, pero de aquí a que caiga el tipo ese, yo no seré menor de edad, y olvídate, mi'jito, de aquí no me moverá nadie. (59)

También es el tiempo de la ensoñación delirante de Pancho. Un tiempo que, en el plano de realidad que refiere, fue postergándose y postergándose, y la Historia ha demostrado que nunca llegó:

PANCHO. Lo que se está preparando ahora sí que no tiene nombre. Con el lío que Fidel se ha buscado con los soldados cubanos en Angola, y con el disgusto de las madres cubanas, la situación se está poniendo casi perfecta para formar la tángana. Y déjame decirte, Roberto, lo que se está preparando [...] va a ser de película. Lo que le vamos a meter pa'llá abajo va a ser del carajo..., nitrón. (66)

De las varias décadas que abarca el plano diegético o argumental, tenemos noticia por sucesivas menciones en el grado de representación ausente. Las hay más cercanas al presente en que acontece la acción: “Aquella vez que fuimos al Rockefeller Center” (76), dice Aurelita a su amiga; “como tres meses” hace que Aurelia y Roberto enviaron a Cuba “un paquetico a los viejos de Roberto, con unas medicinas para el reuma y otras boberías” (64); el verano anterior, cuando Aurelia y Roberto fueron a los lagos. Y también las hay mucho más lejanas, relacionadas con otro tiempo autónomo indispensable aquí: el pasado en la Isla. Aunque se refieren sucesos que apenas importan al presente de la trama –“AURELIA. [...] Yo me acuerdo que en Cuba, cuando yo era una señorita, le contaba todo a mi mamá” (66); “PANCHO. [...] cuando desembarcamos en Bahía de Cochinos [...]” (65)–, no debe olvidarse que ese antes en Cuba, observado como conjunto y contrapuesto al ahora que representa la acción patente, se halla en el centro del debate existencial de los personajes.

La posición con respecto al antes, al ahora y al después define la trama: es por haber vivido en el antes-pasado –criticado, maldecido, pero también recordado con nostalgia, ya que se compone de varias etapas– que Roberto detesta el ahora-presente, que quiere huir de él, y que ansía con fervor la reconstrucción de lo mejor de aquel antes en el después-futuro.⁹¹

Ni que decir tiene que las menciones al futuro hipotético llegan en boca de Aurelita, quien marca otra vez la diferencia generacional de sus anhelos, contruidos en relación con el porvenir y no con el pasado, a diferencia de lo que prima en el resto de personajes: “Yo, si algún día tengo dinero, voy a viajar alrededor del mundo” (77).

Sobre los antecedentes de la trama, un dato temporal en la conversación por teléfono de Roberto con su hermano en Cuba en C_{1.7}, “Trece años sin oír tu voz” (92), me hace pensar que al menos es ese el tiempo que la familia lleva en Estados Unidos. En las notas al programa de la gira a Miami, Fuentes (1978) señala que el protagonista “llegó [...] hace ya quince años” y “lleva casi ocho de súper”, aunque de un comentario de Roberto en C_{1.2} cabría deducir que en realidad es uno más: “Son 49 abriles [...] y estos últimos nueve han sido los más duros de mi vida” (65). La imprecisión no hace sino acentuarse con este texto de “ROBERTO. [...] doce años metidos en este basement

⁹¹ Sobre la incidencia de ese antes en el ahora, de ese pasado en el mundo presente de los personajes, y la forma en que el montaje de Jorge Folgueira lo plasmó, Monge Rafuls (1998) ha comentado: “La música de los años precastristas es importante. Sirve para unir las escenas, pero aún más, expresar el interior de Roberto, el súper; de su esposa, Aurelia; juega con el tiempo y continúa envolviéndonos en la añoranza, que como ya dije es parte integral de este montaje”.

[...]” (98), ya en C_{2.2}.⁹² Valorando que Aurelia dice a la hija en C_{2.2}: “aunque tú tengas dieciocho años, tú vienes con nosotros”, y que la propia Aurelita deja clara su edad en el mismo cuadro: “[...] llevo dieciocho años oyendo hablar [...]” (97), luego de que en su monólogo final Roberto dice: “El billeteo vino a dar a tierras frías con su mujer y su niña de dos años de nacida” (104), podemos concluir, con bastante precisión, que llevan dieciséis años de exilio, aunque no es posible saber con exactitud cuánto tiempo hace que Roberto es súper.

Diversas menciones en los diálogos nos permiten recomponer la cronología de la historia y focalizar el ámbito patente de la diégesis.

En el primer acto, C_{1.1} acontece en “domingo, las 9:30 de la mañana” (57), y es significativo que justo en un día de supuesto descanso la trama abra con un despertar tan hostil. Sigue elipsis N₁ de unas seis horas y C_{1.2} transcurre el mismo día, “*como a las cuatro*”, según comenta Aurelia (62). Tras elipsis N₂ de una noche y algo más, C_{1.3} tiene lugar al día siguiente, lunes, al mediodía, según acotación (71). Viene elipsis de duración indefinida N₃, y C_{1.4} es de noche: “AURELIA. [...] Están dando las noticias, deben de ser más de las once” (78). Nueva elipsis indefinida N₄, y C_{1.5} es en la tarde, pues Aurelia va a servir la comida (81). Luego de elipsis indefinida N₅, C_{1.6} acontece otro día, en la tarde, pasadas las 7: “CUCO. Yo tengo las siete y media, pero tengo como ocho minutos de adelanto” (82). Nueva elipsis indefinida N₆ da paso a C_{1.7}, que ocurre otro día, en la noche.

Tras unos tres-cuatro meses comprendidos en N₇, el segundo acto comienza con C_{2.1}, en la noche. Entra elipsis indefinida N₈ y luego C_{2.2} tiene lugar otro día, durante la tarde, pues Roberto “*prueba la comida*” (98). Hay elipsis de dos semanas N₉, ya que al final de C_{2.2} Roberto afirma: “[...] le voy a decir que estas son las últimas dos semanas aquí” (98), y en C_{2.3}, refiriéndose a Aurelita, dice: “[...] hace dos semanas que no sabemos de ella” (100), por lo que puede sobreentenderse que la hija se fue de casa tras la discusión. C_{2.3} tiene lugar el día del cumpleaños de Aurelia, en la mañana, y posteriormente viene elipsis de unas horas N₉, que da paso al cuadro conclusivo C_{2.4}, en la noche, cuando ocurre la fiesta de despedida.⁹³

⁹² Este texto de Roberto me suscita múltiples dudas: ¿acaso vivió en el sótano durante tres años antes de ser súper?, ¿la elipsis entre un acto y otro es de tres años y no de tres meses?, ¿es una simple errata del texto?

⁹³ En el programa de la obra que circuló durante la temporada en Miami de 1978, se ofrecen algunos datos temporales sobre los cuadros, quizás como guía para el espectador, que persiguen precisar la cronología pero que no he logrado contrastar con la información que el texto brinda.

Vuelve a ser interesante C_{2.1}, ahora con respecto al tiempo dramático. No se olvide que el autor sugiere que el cuadro se haga “*como una película en cámara lenta*” (93), refiriéndose sin duda a la parte dominada por la perspectiva interna explícita, que “remite a un personaje dramático como subjetividad que ‘vive’ ese tiempo interior y con la que el espectador se ve obligado a identificarse”, según explica García Barrientos (2001: 108), quien también aclara que la “interiorización”

se produce cuando se significa que los sucesos de un determinado tramo de la fábula representada no deben situarse en el plano de la realidad (ficticia) sino en el de la subjetividad (ficticia también) –recuerdo, sueño, imaginación– de un personaje o de un sujeto”; y en lo temporal, no “transcurren” en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo interior (también ficticio). (108)

La propuesta de Acosta incide en la velocidad externa al proponer la ejecución ralentizada, un “procedimiento de probada eficacia” en el teatro (99), más propio

de géneros ‘mudos’ como la pantomima que del teatro ‘hablado’. [...] la ejecución ralentizada provocará ante todo un efecto de distanciamiento, una quiebra de la ilusión de realidad, particularmente si entra en contraste con la velocidad normal de otros pasajes. Entre otros posibles efectos cabe señalar el subrayado de la tensión dramática, la creación de ambientes líricos o solemnes, fantásticos, fantasmales o trascendentes, en definitiva de “otros mundos”. (99)

El dramaturgo sugiere que en C_{2.1} “[...] *se ve pasar lentamente a Pancho, Cuco y Bobby*”, se escuchan “*efectos de sonido, los cuales acentúan los movimientos lentos de los personajes*”, “*continúan todos los sonidos con eco y resonancia profundos*” (Acosta, 1977b: 93-94). De esta forma, sin interrupción, transcurrirá toda la pesadilla desde su inicio hasta que Aurelia despierta a Roberto, cuando la velocidad externa volverá a la isocronía o exacta correspondencia de la duración diegética y la escénica.

Resulta atractivo pensar que los recursos propuestos por el autor afectan también la velocidad interna significada, ya que, mediante un efecto de condensación, la

Así, el programa asegura que N₃ elide unas horas y por tanto C_{1.4} ocurre al día siguiente, el martes; que C_{1.6} sucede “un sábado por la tarde a las 2 p.m.” –aunque eso es contradictorio con la hora que anuncia Cuco, “las siete y media”–; que C_{1.7} tiene lugar una noche “entre semana”; y que C_{2.1} tiene lugar “cuatro meses más tarde”, con lo cual N₇ duraría eso, cuatro meses.

representación de estos minutos de tortura –que por más ralentizados que se ejecuten no dejarán de ser unos minutos– estaría simbolizando las pesadillas de Roberto a lo largo de toda la noche. ¿Y acaso una acción física como la huida de Aurelita, que él ve con tanta nitidez patente en su sueño y que luego ocurre en la realidad latente de N₉, no estaría afectando al orden como efecto de anticipación que es?

Conociendo a fondo a este personaje, me arriesgo incluso a asegurar que C_{2.1} incide en la frecuencia dramática, claramente singulativa a lo largo del texto. El hecho excepcional de mostrar de una vez el angustioso sueño del protagonista hablaría, por iteración, de algo que es persistente en él y que le ocurre con periodicidad: regresar a los fantasmas que siguen rondándole, a las causas que le hicieron abandonar Cuba. Casi pareciera que el tiempo ausente del pasado en la Isla se hiciera patente cuando escuchamos la voz de Roberto: “Aurelia, vieja, tenemos que irnos de Cuba, esto no sirve, ahora somos más pobres que nunca. Fidel nos ha engañado. Vamos a escaparnos en un bote” (94).

Para aproximarme al tiempo escénico, he encajado la extensión de cada escena temporal en el plano de la escritura con la posible duración de las mismas en un montaje ideal. Ya hemos visto que la acción focaliza nueve días diferentes (D_N), pues solo los dos cuadros primeros y los dos últimos ocurren en el mismo día. Si decidimos que cada página del libro en la edición citada corresponde aproximadamente a dos minutos de representación –dado el número de palabras–, nos quedaría: C_{1.1} (seis páginas, doce minutos, D₁) + C_{1.2} (ocho páginas, dieciséis minutos, D₁) + C_{1.3} (cinco páginas, diez minutos, D₂) + C_{1.4} (cuatro páginas, ocho minutos, D₃) + C_{1.5} (cuatro páginas, ocho minutos, D₄) + C_{1.6} (ocho páginas, dieciséis minutos, D₅) + C_{1.7} (cuatro páginas, ocho minutos, D₆) = primer acto (treinta y nueve páginas, setenta y ocho minutos, seis días); C_{2.1} (dos páginas, cuatro minutos, D₇) + C_{2.2} (cuatro páginas, ocho minutos, D₈) + C_{2.3} (cuatro páginas, ocho minutos, D₉) + C_{2.4} (tres páginas, seis minutos, D₉) = segundo acto (trece páginas, veintiséis minutos, tres días).

Sumemos a lo anterior la velocidad isocrónica dentro de cada escena temporal –salvo en C_{2.1}, con las particularidades ya apuntadas– y el ritmo de intensidad exterior que caracteriza la obra en su conjunto gracias a las porciones de tiempo diegético que consumen las elipsis. De los varios meses que abarca la trama, se hacen patentes unos ciento cuatro minutos, repartidos en once momentos de nueve días. La resolución escénica de los nexos por parte del director, así como otros elementos del montaje,

alargarían la escenificación incluso hasta las dos horas, en la cual toda la fábula de *El súper* quedaría representada.

La película, por su parte, mantiene el orden cronológico pero lo interviene con ciertas modificaciones. Roberto es más joven: tiene 42 años y lleva diez paleando nieve en New York. También es perceptible que muchos lapsos temporales latentes en el texto pasan a ser –con insistencia– patentes en la película; entre ellos vemos el encuentro de Roberto y el Inspector en el pasillo, las calles llenas de gente, etc.

Escrita hace casi cuarenta años y con distancia temporal cero, *El súper* nació como un drama absolutamente contemporáneo. Aún hoy lo es: sujetos como Roberto siguen existiendo, luchando por la integración y la felicidad. Se trata de una obra que, como ha afirmado Iván de la Nuez (2013), “cuatro décadas más tarde se mantiene intacta (acaso ha ganado con el tiempo)”, y que ha influido a notables escritores cubanos: su “impronta es perceptible [...] en el *El portero*, novela neoyorquina de Reinaldo Arenas”. Sí es verdad que un nuevo montaje debería actualizar ciertos referentes del texto para conseguir un impacto perfecto en la actualidad y que la obra de los años setenta del siglo XX sea también la de principios del XXI.

3.5. Espacio

En la acotación inicial se define el espacio patente, único a lo largo de toda la obra:

[...] sótano convertido en apartamento. [...] Dos ventanas que dan a una pared encima de la cual se encuentra la acera. A la izquierda está la cocina, en el centro izquierda la puerta de entrada y a la derecha la entrada hacia el cuarto. En la izquierda del escenario: el comedor, una mesa, cuatro sillas, un escaparate y un refrigerador. Al frente de la mesa hay una mesita con un teléfono. A la derecha del escenario: la sala, un sofá cama, un mueble tocadiscos, radio y televisor, una mesita de centro, dos butacas, etcétera. En la pared detrás del sofá cama se ve un retrato de Santa Bárbara. (55)

Semejante minuciosidad garantiza que el trazo de movimientos indicado en las acotaciones sea muy nítido y sugiere un diseño escenográfico de corte icónico realista.⁹⁴ La casa queda abierta al público casi en su totalidad y los personajes pueden repartirse en diversos ambientes: “*Todo luce recogido. Aparecen en escena Ofelia, sentada en el comedor, Aurelia en la cocina. Pancho sentado en el sofá cama y Roberto sentado en la butaca al pie de Pancho*” (63). De hecho, en la primera parte de C_{1,2}, a donde pertenece esta acotación, ocurre que se diferencian perfectamente dos zonas simultáneas de acción –las dos mujeres, los dos hombres–, que en ocasiones se entrelazan; por eso, mientras Pancho cuenta por enésima vez “sus hazañas de revolucionario” a Roberto, “*Ofelia y Aurelia continúan conversando en el comedor*” (63).

El sótano es el refugio, la isla que se han inventado para sobrevivir en “el frío exilio, que refleja el frío humano, que, en el caso de *El súper*, es el frío de New York” (Monge Rafuls, 1998). Importa comprobar la contraposición de perspectivas en relación con este hogar. Roberto se obliga a valorar lo positivo: “Estamos ganando. Cuando salimos de Cuba no teníamos nada. Y ahora tenemos todo esto” (Acosta, 1977b: 60); pero a veces se desespera: “Yo me voy a volver loco si sigo metido en esta cueva” (81); “[...] esta tumba” (98). Aurelia vive con la espina clavada: “cada vez que me paro en la ventana y lo único que veo son las piernas de la gente pasar por allá arriba, me causa una malísima impresión. Es como mirar el mundo desde abajo” (60).

La sensación de vivir en lo más profundo, el tránsito constante hacia o desde el exterior y lo reducido del espacio –Aurelia y Roberto duermen en el sofá cama para dejarle a Aurelita la habitación– funcionan como elementos que acentúan el encierro. La familia salió huyendo de una isla para entrar en otra. En palabras de Aurelia: “Yo a veces me siento como en una prisión. Los días entre semana, ayudando a Roberto con la superintendencia, y mi costurita. Entonces llega el fin de semana, y cuando no es lluvia, es nieve. No se puede ir a ningún lado” (65).

Con leves transformaciones, sobre el mismo escenario, podrá insinuarse el cambio de estación –“*En este cuadro habrá más luz. Ya casi es verano*” (94)–, o la situación de la mudanza –“[...] *la sala estará sin nada en las paredes. Hay muchas*

⁹⁴ Esto no impide que el simbolismo penetre en la visualidad como marca de semantización espacial, según demostró el montaje de La Avellaneda: “El director Folgueira logra algunos símbolos muy interesantes, entre ellos la maleta que Roberto [...] mueve constantemente y donde guarda todas sus pertenencias. Es que el exilio cubano no ha abandonado nunca la maleta del regreso a su patria. ¡Nunca ha desempaquetado!” (Imbert, 1998: 15).

cajas recogidas, algunas tienen nombres escritos, como zapatos, lozas, cubiertos, etc.” (98).

De nuevo C_{2.1} funciona como excepción curiosa. Con la pesadilla entramos al espacio diegético que es la mente de Roberto, pero el dramaturgo conoce su oficio y no complica la transformación escenográfica, sino que hace sencillas indicaciones de iluminación, que ya he citado al analizar las acotaciones. Es quizás este el cuadro más teatral de la obra por la superposición de zonas diegéticas que implica: el espacio dramático será a la vez la casa, donde Aurelia y Roberto duermen, y la ensoñación, donde actúan los fantasmas. Los elementos de decorado son responsables de fundir los dos ámbitos diegéticos en un mismo espacio dramático del que somos testigos: “*Ofelia se ve aparecer por la ventana*”, “*Entre los tres llevan a Roberto hasta la mesa*” (93), “[...] *de nuevo hacia la cama*” (94), etc.

Desde la primera acotación de C_{1.1} nos topamos con el principal espacio latente: el edificio del que Roberto es súper. Antes de que el protagonista hable, sentimos su aplastante presencia a través de signos sonoros. Mientras él y su mujer duermen, “*Se comienzan a sentir sonidos metálicos. Los vecinos están golpeando los tubos del edificio*”. No tardarán en llegar los gritos: “Roberto, nos morimos de frío. / Hey, súper, you Cuban son of a bitch, turn that fucking heat on. / Calefacción, calefacción, nos estamos frizando. / Súper, súper, nos frizamos. Vamos a llamar al Landlord” (57).

Este espacio latente, completado con el frontis del edificio, posee una fuerza constante y contribuye a aumentar la sensación de asfixia de los personajes. Tenemos noticia de él por signos verbales, corporales y sonoros. En tiempo patente intenta en este espacio Roberto reparar la ventana de Doña Ana en C_{1.4}; no lo consigue pero sí siente la hostilidad de la calle: “La acera está congelada, por poco me resbalo y me parto el alma” (78). Es la misma acera donde “se ha formado un reguero de latas de sopa y de cerveza y cascarones de huevo” (81) que Roberto tendrá que recoger. En C_{2.2} se lee: “*De afuera se escucha el sonido de los hidrantes y las voces de los niños jugando en la acera*” (95). No olvidemos que todas “las acciones que ocurren fuera amplían el espacio visible y refuerzan su veracidad, o mejor, la ilusión de realidad que provocan” (García Barrientos, 2001: 143).

Si se abre un poco más el abanico, advertimos la latencia de New York, “esta mierda de ciudad” (Acosta, 1977b: 96), como ámbito que contiene el hogar y sobre el que pesan las referencias hostiles: “Da vergüenza que en la capital del mundo la gente sea tan incivilizada: robos, asaltos, incendios, la ciudad apagada [...]” (81). La

impersonalidad que se le atribuye a este espacio no hace sino acentuar la universalidad del relato, como ha advertido Monge Rafuls (1998) al referirse al montaje de Jorge Folgueira: “aunque la obra está situada en New York, puede suceder en Los Ángeles o en cualquier otra ciudad” (Monge, 1998).

Hay espacios ausentes de escasa relevancia argumental pero que dibujan el día a día: el colegio al que va Aurelita, la oficina del Medicare (Acosta, 1977b: 60), el cine (84). Más lejanos son los sitios de veraneo con que los personajes sueñan: los lagos, Puerto Rico (77-78); Vietnam, África y el Líbano, a donde se han mandado tropas cubanas (67); Costa Rica, donde un líder ha sido asesinado (84); Corea, donde a Cuco y otros soldados los hacían “avanzar bajo las bombas, tiros, llamas” (86). En C_{1.6} se sugiere un paralelo político entre Puerto Rico y Cuba cuando Bobby conecta a los héroes históricos: “El maestro Albizu Campos era pro independencia también, al igual que para ustedes era Martí. ¿No? Bueno, yo creo en ellos dos” (83).

El gran espacio ausente, pero omnipresente, es Cuba. La evocación llega mediante una descripción paradisíaca: “Olvidense, que no hay como Cuba. [...] El gallo en la mañana, el cafecito, los buenos días del vecino que pasa, el sol ese que quema como candela, el guarapito. Ay, Cubita, Cubita” (70). No hay un solo cuadro de la obra donde no se haga mención al país. Su autonomía sincrónica, el hecho de que exista como espacio permanente mientras transcurre la acción, no hace sino reforzar el sentimiento de nostalgia en los personajes y, desde la recepción, la empatía con ellos.

La oposición Cuba-Estados Unidos habla de la paradoja vital de estos inmigrantes, que no cesan de idealizar y a la vez destripar ambos contextos. El mejor ejemplo lo aporta el protagonista:

ROBERTO. [...] Qué cansado estoy de recoger basura y de limpiar gargajos. ¿Quién me lo iba a decir? De distribuidor de billetes de la Lotería Nacional a limpiapisos. Si yo sé esto, me hubiera quedado en Cuba, total, allí se corta caña, sí, pero es Cuba, aquí hay que palear nieve, limpiar pisos, lavar platos, aguantarles las humillaciones a una partida de albinos que le hablan a uno en jerigonza. [...] Bueno, lo único que aquí uno se puede cagar hasta en la madre del presidente, la abuela, los tíos, que a ellos no les importa, mientras uno no les tumbé un dólar, todo está bien para ellos. (*Gritando hacia la ventana.*) Me cago en la madre de Carter, de Nixon, de Ford. Eso a ellos no les importa y

quemar hasta su propia bandera. [...] En Cuba por menos que eso dan paredón. [...] Allí sí uno no se puede cagar en la madre de Fidel.

Miami, “la capital del exilio” (70), es otro espacio autónomo de mención recurrente, sin duda porque acerca a los personajes a Cuba: “AURELIA. [...] Miami. Qué va. ¡Ese cubano y ese chisme! Aquí por lo menos nadie se mete en la vida ajena” (70). Cuco se refiere a ella como “The Sunshine State, la tierra del sol” (102). Cuando empieza a planearse el cambio de residencia, se abunda en el universo de la ciudad de Florida:

AURELIA. [...] ¡allí las cosas están tan malas! Tiros, asaltos, bombas, y el cubano de que “yo tengo más que tú” y de que “mi carro es mejor que el tuyo”. Sí, mi hijita, pero hay quien trabaja hasta dieciséis horas diarias para poder aparentar todas esas cosas. [...] yo prefiero mi sótano y el frío con tal de no caer en eso..., tú ves que yo protesto y me quejo de que no salgo, pero imagínate tú, en Miami los judíos van a terminar con su vejez..., eso es un pueblo de campo. (95-96)

Entre los méritos de la película se encuentra el trabajo con el espacio. La propuesta del dramaturgo, en que diversas partes del sótano coinciden en un mismo ambiente, es convertida por el celuloide en un auténtico cuchitril de pequeños cubículos. Todo está muy limpio y adornado con humildad, pero los techos bajos, la ausencia de ventanas y lo reducido de las estancias transmiten a la perfección la idea de enclaustramiento.

Semejante escenografía consigue que las conversaciones simultáneas Roberto-Pancho y Aurelia-Ofelia acontezcan en los espacios independientes del saloncito y la cocinita. La pareja protagónica duerme en su ínfima habitación, y Aurelita en otra aún más pequeña. El apartamento incluye un tallercito donde el protagonista guarda herramientas, hace arreglos o juega dominó con sus amigos.

Lo más atractivo del filme es la objetivación de los espacios que en la obra de Acosta quedan latentes. Nos aplasta todo: las calles de la inmensa urbe; la magnitud del edificio cuando lo vemos desde el exterior, rodeado de nieve y basura; el apartamento de la vecina a quien se le rompe la ventana; los corredores subterráneos que a diario recorre el protagonista. Y sobre todo ese rincón al que el lente nos regresa con

insistencia y que en la obra está solo referido: la boila, la calefacción, el horno que Roberto ha de encender y vigilar cada día, aunque sea domingo.

El plano final de la película muestra al hombre en ese rincón: nuestro súper ríe ante el fuego de la boila. Podrá evadir el gélido clima que tan ajeno le es. Se alegra ante el viaje inminente a Miami, al calor del Trópico.

3.6. Personaje

De las edades de Roberto y Aurelia nos enteramos por su propia voz: “49 abriles” (65) tiene él, y ella, “treinta y nueve años” (89). Y de sus biografías, por diversas alusiones en el diálogo, en especial las que portan más contenido diegético, como esta:

ROBERTO. [...] es la primera vez que yo empaco las cosas contento, nunca habíamos viajado por nuestra propia voluntad. De Matanzas a La Habana, cuando eso nos fuimos para que las gentes no supieran lo de tu aborto. Cuando fuimos de La Habana a Santiago de Cuba, fuimos escondidos a ver si nos daban visa en la Embajada de Jamaica, y luego las fastidiosas colas para conseguir visa en la Embajada de España. Siempre fue una jodienda. Esta es la primera vez [...] que anunciamos que vamos a viajar felices..., bueno, en realidad uno nunca es feliz en esta vida. (100)

La presencia de los personajes patentes por cuadros, según el orden de aparición en la obra, queda de la siguiente forma:

Roberto: C_{1.1}, C_{1.2}, C_{1.3}, C_{1.4}, C_{1.5}, C_{1.6}, C_{1.7}, C_{2.1}, C_{2.2}, C_{2.3}, C_{2.4}

Aurelia: C_{1.1}, C_{1.2}, C_{1.4}, C_{1.5}, C_{1.7}, C_{2.1}, C_{2.2}, C_{2.3}, C_{2.4}

Aurelita: C_{1.1}, C_{1.4}, C_{1.7}, C_{2.1}, C_{2.2}, C_{2.4}

Pancho: C_{1.2}, C_{1.6}, C_{2.1}, C_{2.4}

Ofelia: C_{1.2}, C_{2.1}, C_{2.4}

Predicador: C_{1.2}

Inspector: C_{1.3}

Cuco: C_{1.3}, C_{1.6}, C_{2.1}, C_{2.4}

Doña Ana: C_{1.4}

Boby: C_{1.6}, C_{2.1}, C_{2.4}

El eje del deseo da, como hemos visto al analizar la acción, un nítido protagonismo a Roberto, que el esquema precedente apoya al mostrar que es el único personaje del reparto que no está ausente en ninguno de los cuadros, aunque sí en algunas escenas dentro de ellos. Junto a él, Aurelia como deuteragonista, en casi la totalidad de la trama, y Aurelita como tritagonista, en más de la mitad. Podemos afirmar que los tres miembros de la familia conforman el núcleo principal de la historia. Alrededor de ellos, con mayor o menor importancia, cuatro personajes secundarios: Pancho, Ofelia, Cuco y Boby, así como tres episódicos: Predicador, Inspector y Doña Ana. La forma en que el autor los caracteriza ha quedado expuesta previamente, al analizar los diálogos.

Dentro de un reparto de caracteres fijos y complejos, el protagonista hace gala de su hondura esencial: “Hay algo en el carácter de cada hombre que no puede ser cambiado” (101). De algún modo manifiesta una dimensión heroica en la relación con su contexto, en su lucha sostenida ante la adversidad, en el seguir adelante sin dejarse vencer. Antes, al referir el conflicto de *El súper*, hablé de la persistencia de Roberto, quien está, según Ana López (1996), “in the midst of a deep psychological crisis typical of the exilic condition: longing for a Cuba that never really was and unable to accommodate himself to the harsh realities of his adopted land” (46).⁹⁵ Su inconformidad, su tenacidad para ir mutando en el exilio, cargar la familia a cuestas y hacerla sobrevivir, lo convierten no solo en el personaje más empático de la obra sino en uno de los caracteres mejor contruidos de la tradición del teatro nacional. Verlo exponer sus sueños es un puro deleite:

ROBERTO. [...] he deseado tanto dejar este sótano; este trabajo es una basura
[...] ahora estamos en verano, que por lo menos uno puede ir al parque,
pero el verano aquí nada más que son dos meses, y cuando llega el
weekend, comienza a llover. Esto no es vida. Si nosotros nos fuimos de

⁹⁵ [Roberto, de hecho, está en medio de una profunda crisis psicológica típica de la condición de exiliado: anhela una Cuba que nunca fue y es incapaz de acomodarse a la dura realidad de su tierra adoptiva.]

Cuba fue para vivir en paz con libertad, pero de qué nos sirven esa paz y esa libertad si el cabrón invierno no nos deja disfrutar de ella. [...] New York es una mierda. Por lo menos en Miami podemos tener una casita, luego compraremos un cacharrito y, si te descuidas, hasta un botecito para ir a pescar... (Acosta, 1977b: 96-97).

Un personaje coprotagonico como Aurelia muestra también capas que la complejizan, como en el siguiente caso donde actúa la perspectiva cognitiva, de acuerdo con el nivel de conocimiento del personaje que tenemos (García Barrientos, 2001: 202-204): el amor a la hija y la desesperación ante su posible embarazo nos llevan a compenetrarnos con esta madre de tal modo que no imaginamos que hubiera podido incurrir en un desliz similar, para enterarnos en C_{2.3} de que tuvo incluso un aborto en el pasado.

C_{2.1} vuelve a ser excepcional, ahora por la presencia de los personajes mediante la fusión ya explicada de los dos planos diegéticos en un único plano dramático. Para definir su presencia dentro de la pesadilla, para explicar que los estamos viendo a través del subconsciente de Roberto, el autor utiliza el recurso técnico de ralentizar sus movimientos y hace que sus voces, distorsionadas, no provengan de sus bocas sino de una grabación. Transforma el vestuario de Pancho, Cuco, Bobby y Ofelia, que “*visten trajes de miliciano*”, y les añade significantes elementos de utilería: “*Pancho con una pistola en la mano, Cuco con un palo y Bobby con una metralleta*” (Acosta, 1977b: 93); no procede del mismo modo con Roberto y Aurelia, quienes visten igual todo el tiempo: es lógico, ellos deben transitar de una perspectiva a otra. El contenido de los textos que les escuchamos y las acciones que les vemos ejecutar, así como la forma sugerida por Acosta para que esto ocurra, evidencian lo extrañado de sus comportamientos dentro de este cuadro, hecho coherente con que son aquí el producto del delirio de Roberto. De hecho, a la propia Aurelita la vemos “*saliendo de su cuarto lentamente hasta salir de su casa*” (94).

En un montaje potencial, donde los mismos siete actores deban asumir a estos siete personajes en las dos perspectivas, podría generarse un rico contraste al trabajar sobre la máxima humanización interpretativa a lo largo de la obra y acentuar en este cuadro la degradación que sufren Pancho, Cuco, Bobby y Ofelia en la mente de Roberto: cada uno de ellos como sujeto animalizado o “*caricatura deformada de un ser humano*” (García Barrientos, 2001: 170). Ellos son sus amigos más cercanos pero en lo profundo

él no puede ni siquiera confiar en ellos; la vigilancia a que fue sometido durante su vida “revolucionaria” en Cuba lo ha tarado de por vida, lo hace desconfiar permanentemente, sentirse espiado, perseguido, torturado.

Predomina a lo largo de *El súper* la configuración del dúo Aurelia-Roberto. Las escenas de soledad de la pareja entregan los momentos de mayor humanización, cuando el tratamiento de temas cotidianos –la comida, el trabajo, la salud, el futuro– surge desde una zona íntima y sincera que se aparta de los estereotipos. Las discrepancias y los enojos son parte constitutiva de una relación donde priman el respeto, la comprensión y el afán por salir adelante. En exquisita alternancia, C_{1.4} concluye con una negativa de Roberto ante la coquetería de Aurelia –“*la mira de reajo, bosteza, se estira*” (Acosta, 1977b: 79)–, quien se desquita al final de C_{1.5} al no corresponder a un piropo que el marido le lanza –“AURELIA. Pues mira, mi vida, hoy te tocó chorizo. (*Apartándose de él.*)” (82). Aunque siempre acaba sobresaliendo la ternura:

AURELIA. Muchas veces me he creído que ya yo ni te importo.

ROBERTO. No sé por qué.

AURELIA. Yo qué sé, a veces pasan los días y ni siquiera nos miramos a los ojos una vez, o por lo menos tú a mí, porque yo siempre te miro a los ojos, desde que éramos novios.

ROBERTO. Yo siempre te he mirado también, lo que pasa es que cuando yo te he estado mirando, tú no me has estado mirando a mí. (101)

De las configuraciones en trío, la más frecuente está conformada por los padres y la hija. Ya hemos visto cómo Aurelita no es igual que sus progenitores. Haber crecido en New York la lleva a tener otro enfoque político, a practicar la inmersión sociolingüística en el nuevo contexto. Es la oposición clásica entre permanecer en el pasado y mirar al futuro, que Acosta no para de mostrar mediante enfrentamientos directos a los que he hecho mención antes, o con juegos dialógicos más metafóricos, según puede verse en este ejemplo, donde Roberto conversa con su mujer y Aurelita habla por teléfono con una amiga: “ROBERTO. [Refiriéndose a la ventana de la vecina.] Sí, seguramente que por eso es que no le cierra, todo lo nuevo es una mierda... / AURELITA. Sí, chica, todas esas cosas viejas son una porquería” (76).

En relación con el arco de la obra y su *happy end*, advierto un alto grado de semantización en Aurelita, que representa la esperanza real de integración de estos

inmigrantes, la posibilidad de demostrar que sí se puede ser feliz en el exilio. Ella es la única que pertenece a una generación diferente al resto y se ha separado de la manada por lógica evolutiva: ha aprendido inglés, ha hecho amistades en el nuevo entorno, se ha arriesgado a vivir de otra manera. Se siente con derecho de manifestar su opinión sobre la mudanza:

AURELITA. [...] no sé qué diablos van a ir a buscar ustedes a Miami. Allí la gente no ha progresado, todavía viven en el 1959, “la Cuba de ayer”, [...] yo llevo dieciocho años oyendo hablar de esa Cuba de ayer. Y acaso estos dieciocho años no cuentan. No, como si nunca hubieran pasado. [...] Eso es lo que van a encontrar en Miami ustedes, lo que van a hacer es un viaje hacia el pasado [...] Hagan ustedes sus viajes y déjenme a mí con los míos. Here, here is where the action is. (97)

Muy semantizado también aparece Pancho, a quien ya analizamos como portador de ideología antirrevolucionaria. Puntualmente en C_{1.6} se desata, durante el juego de dominó, una tensión conflictual entre Pancho y Bobby. Aquel expone las razones por las que tuvo que abandonar la invasión de Bahía de Cochinos –“[...] yo no huí. Yo fui a avisarles a los yanquis para que nos enviaran apoyo aéreo”– y este se le enfrenta: “[...] Lo que tú hiciste fue abandonar el campo de batalla sin el permiso de un oficial. [...] a eso se le llama traición. Aquí te hubieran dado una corte marcial” (86). Aunque es cierto que toda la discusión transcurre a la par que juegan y beben, el asunto se sigue calentando hasta manifestar otras tensiones subyacentes en la integración de inmigrantes cubanos y boricuas:

PANCHO. ¿Y de qué tú quieres que hablemos, chico? ¿De Yacaco, o Yauuco, o como se llame el pueblo ese donde tú naciste?

BOBY. Yo no les hablo a ustedes de las guerras nuestras, cuando la masacre de Ponce o del Grito de Lares, o de cuando atacamos el Congreso a tiros. [...]

PANCHO. Pero si eso a nadie le interesa, mi hermano.

BOBY. ¿Y lo que tú cuentas? [...] Eso solo les interesa a ustedes los cubanos.

PANCHO. Tú te estás equivocando, Bobby. Cuba es un problema del mundo. La problemática cubana no es problema local que solamente les interesa a los cubanos.

ROBERTO. [...] yo sé que Puerto Rico tiene un problema, y que es bastante serio, de eso no hay duda. Pero no me lo compares con el problema de Cuba. (87)

Aunque la escena termina con un brindis que distiende todo conflicto, fácilmente se presupone la existencia de un personaje ausente colectivo que podríamos llamar “los cubanos”, masa homogénea que forma parte inseparable del imaginario de estos inmigrantes: “los cubanos están colados donde quiera” (87). Y también los del pasado: “esa gente de dinero que había en Cuba” (77).

Algo similar ocurre con la sociedad norteamericana, otro personaje latente-ausente colectivo. Refiriéndose a los basureros que no pasan, Roberto afirma: “En esta ciudad nadie quiere trabajar. Si fuera la casa del alcalde vendrían tres veces al día, pero como por aquí nada más somos hispanos, a ellos qué les importa que los ratones nos coman vivos” (81).

Son latentes en su hostilidad los vecinos del edificio con cuyos gritos y tubazos abre el texto (57), de cuya existencia nos enteramos por estos efectos sonoros y verbales; los muchachos que han dispersado la basura en la acera justo antes de C_{1.5}; y quizás, por lo que desatan y la cercanía temporal y espacial, Jimmy y Alberto, los dos con quienes Aurelita se ha acostado (90) —¿alguno de ellos es acaso “el muchacho ese” con que Aurelita fue a bailar (58), ese “que la llama todas las noches” (65) y con quien habla en inglés? Más afables aparecen otros vecinos del edificio a los que se hace mención, como la familia cercana de Cuco: “Claudia ahí, como siempre, con su máquina de coser y sus novelas, y los chiquitos creciendo y engordando” (82); o “doña Dora y la gente del 27”, los únicos que se acordaron del aguinaldo del súper (80).

Como interlocutores de las conversaciones por teléfono son personajes latentes Felipe, amigo de la familia, que “trabaja como un mulo, de noche en la factoría de telas, y de día, súper” (59); Miriam, amiga de Aurelita (77); y Ramón, hermano de Roberto (91). Y sin duda lo son asimismo el locutor en inglés (58) y el locutor en español Manolo Iglesias (71), cuyas voces escuchamos a través de la radio.

Mención especial merece Fidel Castro, un personaje ausente de indiscutible recurrencia. Su voz domina la pesadilla de Roberto en C_{2.1}: “Hemos hecho esta Revolución no para satisfacer a los ricos, hemos hecho esta Revolución para satisfacer a los pobres, por eso es que esta Revolución es del pueblo, para el pueblo y por el pueblo” (94). Con el nombre de Fidel, repetido obsesivamente —hasta doce veces en el texto—,

sale Roberto de la pesadilla: “*lo irá haciendo in crescendo, hasta terminar gritando con un gran pánico*” (94). El líder está omnipresente en las conversaciones, es un eje que estos inmigrantes comparten, representa el blanco al que lanzar todos los improperios. Es “el nuevo tirano” (104), el “loco egocentrista que hace las cosas según sus antojos” (67), el foco delirante –y hasta risible– de Pancho: “[...] yo me salvé [...], me escapé en un botecito de remo bajo tremendo bombardeo, imagínate tú que Fidel Castro mismo me estaba disparando desde un tanque” (85).

Entre los personajes puramente ausentes a los que la diégesis hace referencia, los hay más cercanos al entorno patente: “el Landlord” o dueño del edificio (57, 73); Clotilde, la mujer de Felipe (59); el médico López Pujol (61); Marta, la hermana de Ofelia, y su madre, “que no se está sintiendo bien” (64); los maestros de la escuela (66); los superintendentes de los edificios que comparten patio con el de Roberto: López, el dominicano, el niche americano y el cojo (73) –por Aurelia nos enteramos de que uno de ellos se llama Enrique, “el súper de al lado”, y su hija, “Carmen, Carmencita” (77)–; “Henry, Tania’s brother” y “Paquito and Lourdes”, amigos de Aurelita (76), e “Iris”, la amiga puertorriqueña (78); la familia de Cuco en Cuba: su madre y su hermano Guillermo, preso (82-83); “la mujer que tiene una lengua que se la pisa” y “Graciélita” (95); “el muchacho puertorriqueño que trabajaba en el programa *Chico and the Man*” y que se mató (96); “Tula” y “el matrimonio dominicano ese que quiere quedarse con la superintendencia” (98); etc. Y los hay más alejados, en el espacio y en el tiempo: Trujillo, Duvalier, Franco, Stalin (65); “Solyenitzin, el ruso ese que se exiló” y algunos representantes de la gran disidencia con Castro: Hubert Matos, Orlando Bosch, Gutiérrez Menoyo (67); Albizu Campus y Martí como líderes proindependentistas (83); y toda la gente diversa por la que se brinda en C_{1.6}: Allende, Pinochet, Lucho Gatica, Bobby Capó, Daniel Santos, Miguel Aceves Mejías, Carlos Gardel, Fernando Albuerne, Níco Membiela, Roberto Ledesma, Gilberto Monroig, Olga Guillot, Celia Cruz e Iris Chacón (88-89).

La película está defendida por un excelente reparto. Las caracterizaciones fluyen con naturalidad y en especial conmueve el trabajo de Raimundo Hidalgo-Gato como Roberto, a quien vemos en una hiperactividad permanente, como quien esconde algo muy fuerte que lleva adentro. Algunos rasgos distintivos de los caracteres ganan precisión en el celuloide: la integración sociolingüística de Aurelita, la frialdad del Inspector y, en especial, la vehemencia política de Pancho, interpretado por Reynaldo

Medina. Zully Montero resulta una Aurelia creíble y tierna, eficaz contrapunto del protagonista.

Me ha parecido óptima la traslación al grado patente del personaje latente-ausente colectivo que antes llamé la sociedad norteamericana. Los cientos de cuerpos que caminan por las calles nevadas, de manera incesante y silenciosa, no hacen sino acentuar la soledad de Roberto. También valoro en positivo el hecho de que la configuración en la secuencia de la fiesta de despedida sea tan colectiva, mucho más que en la obra, donde son invitados unos pocos amigos. Esos penúltimos planos del filme dan en el clavo: objetivan una auténtica comunidad de inmigrantes latinos que, como nuestro súper, no se han integrado con los norteamericanos y se divierten en el sótano que la sociedad les tiene destinado.

Desde el punto de vista de la recepción del texto de Acosta, Roberto resulta un personaje profundamente empático, como lo son Aurelia y Aurelita, en la resistencia tenaz que representan. El marco de ilusionismo que el autor parece proponer para la caracterización nos llevaría a identificarnos con las contradicciones internas de la familia, sus claroscuros, sus puntos débiles. Ellos encarnan un conflicto que supera su propio alcance como caracteres: “la lucha por la supervivencia de los que llegaron y de los que siguen llegando” (Monge Rafuls, 1998).

La identificación que estos personajes consiguen con el público del exilio cubano en Estados Unidos, al que por esencia “pertenece” la fábula de la obra, ha sido ampliamente descrita en referencia a la producción californiana:

La función matiné del domingo pasado fue, además de la representación de una obra de teatro, un acontecimiento cultural de la colectividad cubana. El público se convirtió en parte del espectáculo, participando de una manera muy especial, no solo riendo y aplaudiendo, sino haciendo comentarios sobre las escenas que se estaban representando, divirtiéndose a mares con las graciosas desventuras de los personajes y recordando, a veces en algo más que un murmullo, experiencias semejantes ocurridas a ellos o a sus amigos.

La espontaneidad de esa respuesta del público habla de lo efectiva que es la obra y de la naturalidad y verosimilitud de que han dado muestra los actores de esta producción. (Medrano, 1998: 1).

3.7. Conclusiones

Según Escarpanter (1986), “Acosta ha escogido como protagonista a un típico antihéroe que ha ido acumulando desdichas en su vida, pero sin perder las ilusiones ni el entrañable cariño por su familia. El personaje es todo un acierto, pues aunque por momentos roza los estereotipos del sainete criollo, su profunda humanidad le confiere una individualidad convincente” (62).

De los acápites hasta aquí desarrollados, podemos concluir que en *El súper*:

1. Un paratexto autorial preliminar deja claro que la obra se inspira en la biografía de un sujeto real que es recreado mediante la ficción. Los diálogos, de funciones dramática y diegética predominantes, otorgan unidad y coherencia al lenguaje del grupo humano que se focaliza. La utilización del *code-switching* y el inglés, así como el subrayado ideológico, ayudan a la diferenciación de los personajes y dan relieve a las situaciones. Predominan las acotaciones operativas, importantes para la consecución del ámbito realista que se persigue, así como de la inserción de un cambio de perspectiva dramática en un cuadro.
2. La trama se desarrolla a lo largo de once cuadros, estructurados en dos actos. La ruptura de lo dramático por lo humorístico, propia de la tragicomedia, haya cohesión en la coexistencia de múltiples situaciones que van dibujando el decurso cotidiano de los personajes, en un estilo que denominamos costumbrista. Los sucesos quedan expuestos desde la perspectiva externa, salvo un caso de perspectiva interna explícita que apoya la línea de acción principal, al hacernos partícipes de lo que ocurre en la mente del protagonista. Esta línea se concentra en el eje de su deseo y evidencia un conflicto surgido por su incapacidad para adaptarse a la vida en el exilio. La decisión de abandonar New York e instalarse en Miami con su familia, la posibilidad de hacer ese sueño realidad, aparece como un *happy end* parcial, no una resolución definitiva del conflicto.
3. De los varios años aproximados que comprende la diégesis, el relato hace patentes, en orden cronológico y frecuencia singulativa, once escenas temporales –correspondientes con los cuadros–, hilvanadas entre sí por elipsis progresivas, la más extensa de las cuales dura unos cuatro meses y coincide con el cambio de acto. La isocronía predominante en las escenas temporales se ve afectada

puntualmente por el cambio de perspectiva, que implica ajustes en la velocidad externa, mediante el efecto de ralentización, así como en la velocidad interna significada, a través de la condensación. Muy relevante es el tiempo ausente del pasado, cuando los personajes vivían en Cuba y tuvieron una serie de vivencias que les han marcado; y también importa el tiempo ausente del futuro, donde cifran la esperanza de viajar a Miami, primero, y luego de regresar a la Isla, lo cual se convierte en fuente de conflicto generacional. La posición con respecto al antes, al ahora y al después define la trama: es por haber vivido en el antes-pasado –criticado, maldecido, pero también recordado con nostalgia, ya que se compone de varias etapas– que Roberto detesta el ahora-presente, que quiere huir de él, y que ansía con fervor la reconstrucción de lo mejor de aquel antes en el después-futuro.

4. El espacio patente del sótano-casa es único, porta un gran valor semántico como refugio o cueva, como nueva isla que habitan los personajes que huyeron de la Isla. Este ámbito se transforma mínimamente y su representación se sugiere como icónica realista. El cambio de perspectiva afecta al superponer dos zonas diegéticas dentro del espacio dramático: la escena deberá contener tanto la mente del protagonista como el sótano en que viven. Son relevantes los espacios latentes del edificio donde se encuentra el sótano y, por extensión, New York, en el dibujo de la acción cotidiana y en la hostilidad con que es percibida por los personajes; así como los espacios ausentes de Miami y, sobre todo, Cuba, la del pasado y la del futuro.
5. Principales y de caracterizaciones fijas y complejas son los tres personajes que integran la familia, a quienes se deben las configuraciones predominantes de dúos y tríos, y protagonista clásico es Roberto, con Aurelia como coprotagonista. El resto del reparto se mueve entre secundarios y episódicos. La humanización los acompaña, salvo cuando el cambio de perspectiva incide en la degradación de algunos de ellos. Muy semantizados aparecen Aurelita y Pancho, por su incidencia en el conflicto generacional y el ideológico, respectivamente. Sobresalen como personaje latente la sociedad americana, y como ausente, Fidel Castro, centro de las desdichas de los caracteres.

Iván Acosta encontró en *El súper* una forma de fundir su propia esencia con la del protagonista de su ficción. La construcción dramática va apoyando, con múltiples

detalles, un testimonio vívido y conmovedor, que posee el valor genuino de dibujar no solo a los personajes y las situaciones sino todo un entramado social.

El último cuadro de la obra está recorrido por una canción: “Cuba linda”. Muy bien pudiera ser ese tema musical el *leit motiv* de un texto que, escrito y ubicado en el exilio neoyorquino, respira cubanía por los cuatro costados. “Es cierto que el comunismo lo convierte todo en común” (104), afirma Roberto en su monólogo final. Y sí, tiene razón. Incluso a veces en algo tan común que se vuelve universal.

Capítulo 4

Dramaturgia de *Sanguivin en Union City* de Manuel Martín Jr.

4.1. Introducción

Amanece en Union City el día de Thanksgiving y penetramos en la intimidad de una familia de inmigrantes cubanos: los Valdés. El apresto de la celebración tradicional norteamericana, en choque con la identidad latina que trata de integrarse a esta, sirve de marco para que emerjan los conflictos acumulados por años. Una abuela, una madre, dos hermanos, dos hermanas, el marido de una de ellas y la secreta amante de la otra, obligados a relacionarse en el apretado ámbito de la cocina familiar, serán los protagonistas de una historia donde pasado y presente, Cuba y exilio, se hallan profundamente ligados.

Manuel Martín Jr. (Artemisa, 1934-New York, 2000), autor de *Union City Thanksgiving* (1982), inicia sus estudios en el colegio La Inmaculada Concepción y posteriormente en la Escuela Pública nº 1 de Artemisa, pueblo situado a unos sesenta kilómetros al suroeste de La Habana. Cursa tres años en la Escuela Profesional de Comercio y en 1956 viaja a Estados Unidos. Allí estudia teatro en el Hunter College y la American Academy of Dramatic Arts de New York, se entrena con grandes maestros como Lee Strasberg, colabora en la fundación de INTAR⁹⁶ y se convierte en uno de los protagonistas del teatro hispano en esta ciudad.

Junto a la actriz cubana Magaly Alabau funda en 1969 Duo Theatre, una pequeña sala en el Lower East Side de Manhattan, “colectivo concebido como escenario experimental y taller teatral [...] que durante las dos décadas subsiguientes fue una especie de vaso comunicante entre el Off-Off-Broadway y sus contrapartidas latinoamericanas”. Allí se desarrolla artísticamente Martín Jr., como actor, director y dramaturgo, en medio de “la apabullante atmósfera creativa que asiste al teatro experimental en los años setenta y la casi siempre agónica disyuntiva del estar y no-pertenecer que polariza todo intento de inserción en una cultura si no ajena al menos otra”, según ha comentado Juan C. Martínez (1992: 784).

⁹⁶ INTAR, acrónimo de International Arts Relations Inc., organización fundada en New York en 1966 para desarrollar, presentar y promover el trabajo de artistas latinos dentro del *mainstream* norteamericano.

Estrenada en su totalidad, su dramaturgia incluye, además de la obra objeto de este análisis, los siguientes títulos: *Francesco: the Life and Tome of the Cenci* (La Mama Experimental Theatre, 1973), *Rasputin* (Duo Theatre, 1976), *Carmencita* (Duo Theatre e INTAR, 1978), *Swallows* (INTAR, 1980), *Fight!* (Duo Theatre, 1986), *The Legend of the Golden Coffee Bean* (Don Quijote Experimental Children's Theatre, 1987) y *Rita and Bessie* (Duo Theatre, 1986). Martín Jr. dirige numerosos espectáculos, entre los que destacan *The Beggar's Soap* (Spanish English Ensemble Theatre, 1979) y *Botánica* (Repertorio Español, 1991) de Dolores Prida. Recibe la beca de literatura Cintas en 1985, el New York Foundation Award de dramaturgia en 1986, 1987 y 1991, y una beca Fulbright en 1987.

Su creación dramática neoyorquina se dirige al tratamiento de asuntos cercanos a los hispanos en Estados Unidos y al menos en tres oportunidades aborda específicamente a la comunidad cubana, ya en la década de los ochenta, cuando el autor lleva más de la mitad de su vida residiendo fuera de Cuba. Es el caso de *Rita and Bessie*, para muchos la obra cumbre del dramaturgo, que recrea un encuentro ficcional entre la cantante y actriz cubana Rita Montaner y la cantante norteamericana de *blues* Bessie Smith. Pero también de *Swallows* y *Union City Thanksgiving* que, en opinión de Jesús Barquet (2007b), son los textos que hacen a Martín Jr. “ganar también un espacio relevante dentro del teatro cubano contemporáneo, ya que temática y formalmente ambas obras se muestran más afines a dicho teatro que a cierto teatro estadounidense de perspectiva panhispánica que, en ocasiones, toma prestados elementos del musical de Broadway, como se ve en [...] *Carmencita*” (166).

Por la excelente entrevista que el dramaturgo concede a Barquet nos enteramos de cómo ese giro hacia el tratamiento de lo cubano nace cuando, tras dieciséis años de ausencia, Martín Jr., que había dejado la Isla por última vez en 1959, decide regresar en 1975:

Me impresionó mucho todo lo que vi: era como otro país. A pesar de lo que pasaba y del gran cambio que había habido en el país, encontré al mismo ser humano caluroso y especial: el cubano seguía siendo la misma persona aunque bajo otro sistema. Después de vivir tantos años en New York haciendo tantas cosas diferentes en tantos teatros, decidí que tenía que hacer algo que realmente me tocara, que tuviera que ver con mi gente, pero no me sentía preparado. Como se ve en *Sanguivin*, el recuerdo que tenía de mi pueblo de antes de 1959

era muy triste. Mi familia era muy convencional, tenía un negocio y vivíamos en el centro del pueblo. Allí, además, me había sentido marginado por mi inclinación sexual: aunque era muy joven y poco activo, sentía la diferencia del pueblo. Los recuerdos agradables eran huir de aquel infierno e irme a La Habana a casa de mi abuela. (167)

De ese choque nace *Swallows*, una dramaturgia de teatro documento⁹⁷ basada en testimonios reales donde los “personajes contemporáneos desvelan, debaten y enjuician el devenir histórico del que son herederos, [...] saludablemente despojados de todo viso de didactismo paralizante y chato” (Martínez, 1992: 785). Para Barquet (2007b), este proyecto es fundamental en cuanto “establece un diálogo desprejuiciado y entonces [1980] inusitado en el teatro cubano, entre dos espacios de la circunstancia cubana de esos años: la Isla y el exilio” (169). La gran polémica que levantó *Swallows* ha sido relatada por el propio Martín Jr. en la citada entrevista (168-172): la obra se estrenó en abril de 1980 en INTAR bajo “amenazas anónimas de que iban a poner una bomba [...] la noche del estreno. Tuvimos que poner policía en la entrada y registrar las carteras de las señoras. Fue muy desagradable. Siempre estaré agradecido a los ocho actores del estreno, por actuar sabiendo que en cualquier momento podía estallar una bomba”. Desde la recepción hubo también bastante resistencia “porque esa obra creó una división entre el público: en un mismo teatro coincidía gente de distintas perspectivas sobre el gobierno de Castro” (170). Para colmo, la representación de la obra en New York coincide con los sucesos habaneros que van desde el empotramiento del bus en la Embajada del Perú hasta el éxodo del Mariel.

Ya eran noticia los miles de cubanos refugiados en la Embajada del Perú queriendo salir del país. Yo uso la palabra Mariel en *Swallows* de casualidad: mi hermana vivía allí cuando hice mis entrevistas y casualmente una historia que usé cuenta cómo de allí se llevaron un bote y cómo este se hundió. Mientras se está presentando la obra, ocurre el éxodo del Mariel: hay noticias de botes y niños que se ahogan, lo cual le pasó a mucha gente. Se empezó a ver la obra de otra manera: creían que yo la había adaptado a lo que sucedía entonces. Pero todo fue una casualidad: el arte se había adelantado a la realidad. La obra

⁹⁷ Para Patrice Pavis (1980), teatro documento es aquel que “en su texto solo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo” (451).

causaba una reacción muy fuerte en el público. Por ejemplo, un personaje decía que a la gente se le debería dejar salir de Cuba cuando quisiera, y en ese momento se oían gritos del público que estaba de acuerdo con ese parlamento. (170-171)

Con estos antecedentes nace *Union City Thanksgiving*, en un laboratorio guiado por María Irene Fornés durante el Hispanic Playwrights in Residence Laboratory 1982 de INTAR. El autor vuelve sobre la experiencia personal, y al recuerdo de Cuba –mezclado con las sensaciones que sintió al regresar allí a mediados de los años setenta– se suma ahora la propia vida familiar, el ansia de integración al nuevo entorno de un grupo de inmigrantes que recompone su particular festejo de la tradición norteamericana. Vuelve a ser utilísimo el testimonio dado por Martín Jr. a Barquet, al develar conexiones entre los sucesos reales y el argumento de la ficción:

La idea de *Sanguivin* la tuve cuando fui a una cena de Thanksgiving [...] en casa de mi sobrina, que vive en Ramsey, New Jersey. No tiene nada que ver con Union City. Cuando una familia cubana se reúne parece que se realiza un ritual en el cual tienes que pagar por todo lo que has hecho en el pasado, y a cada uno de los familiares, no a uno solo. Ese día, mi hermano, que siempre ha intentado evadir la realidad, estaba allí y empezó a hacer unos chistes horribles contra los negros y yo me preguntaba por qué tenía que estar yo sentado en esa mesa con él. Al día siguiente salí con la necesidad de hacer algo. Era casi como una venganza lo que quería escribir: una película de un carnicero que matara a toda la familia el día de Thanksgiving, que los hiciera picadillo y luego rellenara con ellos los pavos de la cena. Pero se me fue pasando y empecé a trabajar en eso como si fuera una comedia, pero, por muy buena disposición que yo tuviera para que fuera una obra cómica y absurda, siempre salía algo triste. Aquella cosa, aquel lugar que parecía casi un infierno del cual no podía salir, siguió hasta que terminé la obra. (172-173)

La sincera confesión del dramaturgo me lleva a considerar la obra como una ficción, con algo de autoficcional,⁹⁸ hermanada con otros dos grandes dramas familiares

⁹⁸ Según ha expresado Sergio Blanco (2016), uno de los autores que con más éxito ha empleado el recurso en sus obras dramáticas, “la autoficción es *infíel* al documento vivido, es decir que los mecanismos de poetización se tienen que encargar de desprender el relato creado de la realidad. La autoficción engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera”.

de la Cuba contemporánea, también nacidos del encaje entre la vivencia y la imaginación: *Aire frío* (1959) de Virgilio Piñera y *La casa vieja* (1964) de Abelardo Estorino. En los tres casos, curiosamente, el humor es esencial en los diálogos y se advierte la presencia de un personaje protagónico “diferente”, en alusión –más metafórica o más directa– a su orientación sexual: Oscar en Piñera, Esteban en Estorino, Nidia en Martín Jr.

El estreno mundial en inglés⁹⁹ de *Union City Thanksgiving* tuvo lugar el 9 de marzo de 1983, con dirección del belga Andre Ernotte, en INTAR Theatre de New York, donde se mantuvo en temporada hasta el 3 de abril. El éxito en inglés fue importante y al año siguiente la obra se estrenó en español,¹⁰⁰ dirigida por Gonzalo Madurga, dada la necesidad de abrirse más al público latino. El cartel del espectáculo anuncia a Duo Theatre como quien “presenta la comedia de Manuel Martín” y muestra por primera vez la palabra *Thanksgiving* según su transcripción fonética y entre comillas: “*Sanguivin*” en *Union City*.

La traducción de la obra al español, concebida para el estreno en esa lengua, pertenece a Randy Barceló, y cuenta con traducciones adicionales de Dolores Prida y Gonzalo Madurga. El presente análisis de *Sanguivin en Union City* se basa en dicha traducción, con lo cual optamos por incluir el nombre de la obra ya transcrito en el título del capítulo y, a partir de aquí, en el resto de citas. Entendemos que esta traducción se realizó con conocimiento expreso de Manuel Martín Jr., quien la programó en Duo Theatre en varias ocasiones. El texto traducido (Martín Jr., 1982a) aparece por primera vez en *Teatro cubano contemporáneo. Antología* (Espinosa Domínguez, 1992); para citar utilizamos la edición más reciente del mismo (Martín Jr., 1982b), aunque se hacen algunas referencias a la primera publicación.

⁹⁹ *Union City Thanksgiving*, INTAR Theatre, New York, 1983. Dirección: Andre Ernotte. Elenco: Miriam Cruz (Nidia), Caren More (Nenita), Néstor Serrano (Aurelito), Diva Osorio (Catalina), Regina Suárez (Aleida), Emilio del Pozo (Tony), Marcelino Rivera (Peter) y Marge Avilés (Sara). Diseño de luces: Rachel Budin. Diseño de vestuario: Karen Matthews. Diseño de escenografía: Michael Sharp.

¹⁰⁰ *Sanguivin en Union City*, Duo Theatre, New York, 1984. Dirección: Gonzalo Madurga. Elenco: Beatriz Hernández, Ilka Tanya Payan, Lázaro Pérez, Graciela Más, Marta Viana, Carlos Rodríguez, Marcelino Rivera y Puli Toro. Diseño de iluminación: John Senter. Diseño de escenografía y vestuario: Randy Barceló. Producción: Felipe Gorostiza.

4.2. Escritura

Los personajes de la obra, inmigrantes cubanos en su mayoría, se relacionan en español en el seno familiar donde la fábula acontece y, de hecho, se resisten al uso del inglés, según lo manifiestan en los diálogos. La trayectoria del texto, del original a su traducción, pareciera devolver a sus comportamientos cierta dosis de verosimilitud que en la escritura en inglés se echa en falta, como si la traducción de Barceló intentase despojar la obra de Martín Jr. del velo extrañante del idioma para convertirla en un material donde diégesis y registro verbal van mucho más de la mano.¹⁰¹

El título es la primera acotación que nos encontramos y desde él se advierte la hibridación lingüística propuesta por el traductor: la palabra “Thanksgiving” es adaptada mediante su transcripción fonética y convertida en “Sanguivin”, que más pareciera el nombre de un santo católico que la mención al Día de Acción de Gracias. El título ofrece, a la par, nítida información sobre el tiempo –la celebración de esta festividad, costumbre arraigada en la familia norteamericana, cada último jueves de noviembre– y el espacio de la acción –Union City, New Jersey, Estados Unidos.

No hay subtítulo ni mención al género de la obra ni paratexto autorial alguno. Tras el título y antes del inicio del primer acto, se encuentra el listado de personajes, según aparecen en escena: Nenita, Nidia, Aurelito, Catalina, Aleida, Peter, Tony y Sara. Difieren en esto las dos ediciones de la obra, ya que en la primera (Martín Jr., 1982a) se hallan en otro orden, aclaran los vínculos familiares –poniendo a Catalina como cabeza de familia– y las edades:

CATALINA VALDÉS. Mujer viuda en sus sesenta años.

TONY. Su hijo mayor, en sus cuarenta años. Ha venido a pasarse el día fuera del hospital mental donde reside.

¹⁰¹ Gilmore (2002), sin embargo, al estudiar la obra en la lengua original en que fue escrita, destaca lo oportuno de que apenas se use el español: “The brief interventions of the Spanish language in the dramatic text accentuate the same overriding sense of loss. [...] In *Union City Thanksgiving*, Spanish is generally absent, even from those segments of the dialogue that are uttered by the presumably monolingual Aleida and Catalina. It is this overall absence that calls special attention and confers particular significance to its brief appearances” (100). [Las breves apariciones del español en el texto dramático acentúan el mismo sentido primordial de la pérdida. En *Sanguivin en Union City* el español se halla generalmente ausente, incluso de los parlamentos de las presumiblemente monolingües Aleida y Catalina. Esta ausencia general del español llama poderosamente la atención y confiere particular importancia a sus breves apariciones.]

AURELITO. Su hijo, entre treinta y cinco y cuarenta años.

NIDIA. Su hija, entre treinta y cinco y cuarenta años.

NENITA. Su hija menor, en sus veinte años.

ALEIDA. La madre de Catalina, en sus ochenta años.

PETER OSORIO. Un “neuyorican”, en sus veinte años. Esposo de Nenita.

SARA MENA. Amiga de Nidia, en sus treinta años. (782)

No se advierten indicaciones de inicio de escena, solo de inicio de cada uno de los dos actos, que concluyen, respectivamente, con la marca escénica de que las luces “*comienzan a bajar de intensidad*” (Martín Jr., 1982b: 350) y “*bajan de intensidad lentamente*”, con un llamado de “*Fin*” (368).

Las acotaciones aparecen, según la tradición, en cursivas, y además entre paréntesis cuando están insertas en los parlamentos. Mantienen un tono preciso y están escritas en presente –con la casi imperceptible salvedad de que Nidia “*habla desde el pasillo, donde fue a colgar su abrigo*” (334). Predominan las de función dramática y carácter personal operativo, cuya relevancia para el estilo de la obra se evidencia desde la primera escena: “[Nenita] *coge la cafetera y se dirige hacia la estufa*”, “*va a la ventana y mira hacia fuera*”, “*enciende la radio*”; “[Nidia está] *escribiendo una carta*”, “*para de escribir, la mira y continúa*” (325). A partir de ahí serán la norma y servirán, enriquecidas por el componente corporal y de apariencia, para definir acciones y rasgos distintivos: “*Entra Catalina secándose el pelo con una toalla*” (328); “*Aleida entra arrastrando una pierna. Se para un momento para observar a Catalina secarse una lágrima con el paño de cocina*” (330); “*coge el tejido de nuevo pero se empieza a dormir sin parar de tejer*” (335); Peter va “*a preparar un par de tragos*” (339); “*Aurelito se arrodilla frente al fregadero y del gabinete empieza a sacar botellas y cosas, hasta encontrar una caja de madera polvorienta*” (340). Es notable la que introduce a Sara: “*Viste un traje de sastre que la hace lucir más femenina*” (351).

Hay tal minuciosidad en el seguimiento de los movimientos y gestos que los personajes parecieran hallarse siempre en el primer plano de una película: Catalina habla “*con lágrimas corriéndole por las mejillas*” (330), Aleida “*pone el tazón, los huevos y la leche sobre la mesa para hacer un flan*” (333), Nidia “*dobla el mantel y plancha las servilletas*” (336) o “*saca nueces de un paquete y las pone en un plato*” (341), Sara “*va al fregadero y comienza a mezclar los ingredientes en una taza de medidas*” (361). La mayoría de estas acotaciones pueden considerarse también

espaciales, toda vez que contribuyen a dibujar el ámbito de la acción y los objetos con que los caracteres se relacionan.

Puramente espacial por referencia y técnica por función es la acotación inicial sobre la escenografía –solo presente en Martín Jr. (1982a), y que veremos al referirnos al espacio–, así como la que abre el segundo acto: “*La misma escenografía que el primer acto, solo que algunos detalles se han agregado para dejar ver que todo está listo para la cena*” (351); a la vez, este fragmento ofrece información temporal, como mismo hace “*Por la mañana temprano*” (325). Estas, el título, así como la indicación de que la obra transcurre “*El día de Thanksgiving [...] último jueves de noviembre. Es el año 1981. La acción es continua desde por la mañana hasta la noche*” –también solo en Martín Jr. (1982a)– resultan las únicas noticias relativas a la temporalidad que he encontrado fuera del diálogo.

Son sonoras las siguientes menciones al universo diegético: “*Se escucha a Donna Summers cantando Last Dance*” (325) o “*Suena el timbre de la puerta. Nadie responde. Vuelve a sonar*” (351). De función escénica y de referencia personal corporal resultan las indicaciones que bordean las intervenciones de Tony en E_{1.16} y E_{1.22} –gracias a las cuales, según luego se verá, se hace posible el cambio de perspectiva dramática–, cuando los personajes “*quedan inmóviles en escena*” (343), “*se quedan inmóviles en sus respectivas posiciones. Tony se levanta [...] Las luces bajan de intensidad*” (349).

Extradramática es solamente, a lo largo de todo el texto, la acotación que anuncia la entrada de Peter. Nótese el excedente literario, que incluye un símil: “*Su entrada es como la de un ángel. Peter es un ser feliz, honesto y saludable*” (338), a la vez que da pistas psicológicas sobre el personaje. También son raras las acotaciones paraverbales –Catalina habla “*nerviosa*” (329), o “*con tristeza*” (360)–: el autor acierta al ser más dado a la descripción de lo que el personaje hace, incluso a qué hace mientras dice, que a acotar la forma en que habla.

Si bien las acotaciones personales operativas recrean un caleidoscopio de pequeñas acciones físicas que van coloreando la realidad de estos personajes y llenándolos de vida, es el diálogo la principal fuente de información que encontramos en *Sanguivin en Union City*. A través de este, unos y otros se relacionan en el apretado marco familiar que los contiene, comparten recuerdos y puntos de vista, ofrecen abundantes pistas sobre el ámbito diegético. Como ha advertido Escarpanter (1986), la obra “se desenvuelve entre lo meramente descriptivo y rutinario de estas vidas sin esplendor en la que afloran las miserables tragedias individuales y estallan las viejas

rencillas, que se sosiegan con frases convencionales para continuar latentes en cada personaje” (63). Gracias a esas frases que se cruzan y al modo en que imaginamos que pueden ser enunciadas por un elenco, vamos descubriendo quiénes dicen ser estos seres e intuimos quiénes son realmente, qué les ocurre, a qué aspiran, qué les duele. Asistimos al hilado de pequeñas réplicas, conversaciones íntimas, discusiones familiares, recuerdos: un concentradísimo mapa humano que se nos revela en su minuciosa cotidianidad y en el que se han llegado a advertir “resonancias chejovianas” (Martínez, 1992: 786).

Las funciones del diálogo se van trenzando a lo largo de la obra. En E_{1.1}, por ejemplo, se pasa de la función caracterizadora –predominante en todo el inicio de la escena con los monólogos de Nenita– a la diegética –el cuento detallado que Nidia hace del incidente del día anterior en su trabajo–, para regresar a la caracterizadora –Nidia se exploya describiendo la vida de los cubanos en Miami.

Algo similar sucede en E_{1.3}, que abre con función caracterizadora, de modo indirecto pero contundente, cuando Catalina menciona por primera vez a su marido muerto y lo compara con Aurelito, en presencia de este: “Eso sí que no lo heredaste de tu padre. A él jamás se le oyó decir una mala palabra. Eso, igual que la compulsión por el trabajo, no lo heredaste de él” (Martín Jr., 1982b: 328). Nótese cómo tal parlamento basta para caracterizar, de una vez, al personaje ausente –aunque luego esta imagen vaya a ponerse en solfa–, a Aurelito y a la propia Catalina como madre que se dirige así a su hijo. A continuación asistimos por primera vez a un diálogo de función puramente dramática con la discusión que genera el anterior parlamento de Catalina, para volver a la diegética en las extensas descripciones en voz de ella misma al rememorar el estilo de muebles del padre y las vacaciones de ambos en 1956, lo mal que le fue con el idioma y el primer baile en “Manjatan” (329).

La función caracterizadora en el diálogo posee mucha fuerza cuando genera algún tipo de oposición. Es el caso de Aurelito, que se caracteriza a sí mismo –“Será que yo soy un inconforme” (330)– con ironía, sobreentendida de la situación en que habla. O de Aleida, que hace otro tanto para defenderse de la excesiva preocupación de su hija: “Yo estaré vieja pero no esclerótica” (332).

A veces la caracterización sirve para contraponer puntos de vista, como ocurre en E_{1.5} con respecto al personaje ausente Estévez, de quien Aleida desconfía pues “le parece raro cuando un médico no se alarma por las enfermedades de sus pacientes”, aunque a Catalina le parece “muy buen médico [...] trabajó en esa clínica famosa de los

Hermanos Mayo” (331). En la misma escena sucede otro tanto con Elpidio, el pretendiente de juventud de Nidia, que Catalina considera “tan fino” pero en el cual Aleida no veía “ningún porvenir. Un dependiente de farmacia no es un hombre con porvenir” (332). A veces resulta extrema la caracterización en presencia del personaje y suele ofrecer más pistas sobre el espíritu de quien habla: “CATALINA. [A Sara.] Pero, mi amor, mírate, si tú estás flaquísima. ¿Tú has ido al médico últimamente? Oye, [...] cuidado, no vayas a tener anemia perniciosa y no lo sepas” (351).

El monólogo de Nidia ante la abuela durmiente en E_{1.6} muestra un alto componente diegético, al informar, escalonadamente, sobre el primer invierno en América, la lavandera en Guanajay y el incidente del día anterior entre Tony y la señora con el niño (335); aunque, por supuesto, es inevitable percibir, muy hiladas con la función diegética, la dramática y la caracterizadora, toda vez que dichas reflexiones inciden en el posicionamiento de los personajes dentro de la fábula. Lo mismo ocurre con el monólogo de Nidia en E_{2.4}, que establece un paralelo entre su situación presente y el caballo de su infancia en Guanajay, así como en el relato en boca de Catalina de lo acontecido a su primer bebé, en E_{2.8}. Tal mecanismo de trenzado de las funciones del diálogo se irá mostrando como predominante en la escritura de *Sanguivin en Union City*.

La función poética se introduce sinuosamente mediante el uso de figuras retóricas, como es el caso del símil con hipérbole: “ALEIDA. [...] Me siento como un automóvil del que se han olvidado dónde lo dejaron parqueado” (333); “NIDIA. [...] acostarse en aquellas sábanas tan blancas y olorosas. Era como flotar en un mar de espuma” (335); “AURELITO. [Sobre Tony.] Un Adonis. Era bello como una estatua” (338); “CATALINA. [...] una niña preciosa, de pelo negro como el azabache” (360). Aunque donde más se sostiene es en el soliloquio de Tony, que luego comentaremos.

Muy escamoteada por el drama, muy sumergida en él, aparece la función ideológica en breves referencias a Fidel Castro y la Revolución, utilizadas por algunos personajes como justificación ante la desdicha que representa el exilio, las frustraciones presentes, etc. Es importante tener un blanco al que maldecir, al que echar la culpa de todo lo malo que ha ocurrido, pues así pueden reafirmar que la decisión de irse de la Isla

ha sido correcta: aunque en lo profundo tengan la herida abierta, estos personajes no pueden permitirse reconocer que sus proyectos vitales han fracasado.¹⁰²

Para Aleida está claro: “Si no hubiera sido por la Revolución, el negocio de tu padre lo hubiera llevado muy lejos” (339). Refiriéndose al éxodo del Mariel, la abuela afirma que le “contaron de una familia que se gastó catorce mil dólares en un bote, y cuando llegaron a Cuba Fidel nada más que les dejó sacar a un familiar”; Aurelito arremete: “Sí, Fidel, él fue el responsable. Llenó esos botes con toda la metralla que había que botar de allá: maricones, putas, ladrones y locos” (341). También Sara hace un repaso vital en E_{2,4} que incluye su complejo posicionamiento político.

La intervención de Sara en la secuencia final de la obra, en la mesa familiar, es un modelo de simbiosis perfecta dentro del monólogo teatral, donde la caracterización enlaza lo dramático, lo diegético y lo ideológico con brillantez. Los sucesivos focos de recepción del texto dentro de la diégesis –Nidia, la familia, Aurelito, los cubanos– se convierten en uno solo para el lector-espectador, que percibe cómo el personaje pone el dedo en la llaga:

SARA. (*A Nidia.*) No te preocupes, mañana él se levantará sin la borrachera y todo estará tan normal como siempre. (*Mirando a todos.*) Después de todo, la familia es la familia..., ¿no es así? (*A Aurelito.*) Qué personaje tan patético tú eres..., qué ser tan triste. A veces cuando miro a un hombre como tú, me pongo a pensar si en realidad nosotros los cubanos no nos merecíamos esa Revolución..., la Revolución que tanto detestamos. (*Va hacia la puerta.*) Buenas noches a todos. Muchas gracias por tan maravilloso Thanksgiving.

En lo que respecta al registro diastrático, el proceso de la traducción antes comentado trae consigo que el personaje de Peter, puertorriqueño que habla mal el español y se comunica mayormente en inglés –según nos enteramos en la obra, de hecho es objeto de burla por parte de Aurelito (337)–, aparezca en el texto traducido con todos sus parlamentos en español. Barceló intenta resolver el problema colocándole un registro dialectal típico de San Juan de Puerto Rico, con predominio del lambdacismo,

¹⁰² Sobre su signo político y el de *Sanguivin en Union City*, Martín Jr. ha confesado: “I have no party affiliations. I care about the human soul. The play is about passion, not politics.” (cit. de Klein, 1983). [No tengo filiación partidista. Me interesa el ser humano. Mi obra trata de la pasión, no de política.]

junto a la inclusión de palabras en inglés.¹⁰³ Así queda construido un personaje verosímil que se relaciona con su familia cubana mediante el mecanismo de *code-switching* –que ya habíamos advertido al analizar *El súper*–: “Nidia, te tengo conseguido un *date*” (Martín Jr., 1982b: 338).¹⁰⁴

El monólogo de presentación de Peter, con carga diegética –relata su experiencia como trabajador social–, resulta entonces claramente dramático –en la medida que ubica al personaje en contraste con el resto, lo cual acrecienta el conflicto de la integración sociolingüística– y caracterizador –toda vez que define a Peter, norteamericano él mismo pero de padres inmigrantes, al intentar dialogar, integrarse, con los cubanos:

PETER. [A Nidia.] *The same* miserable bochinche. [...] Los padres de él también son tecatos y los de ella *alcoholics*, pero el “pay” abandonó a la “may” hace tiempo ya. *Anyway*, el programa de *welfare* está lleno de casos como este [...] *It’s very frustrating*, cada vez que uno se encuentra estos casos. *Anyway*, lo único bueno que yo le he sacado al trabajo social es que me encontré con tu hermana, porque el resto no está en na. (339)¹⁰⁵

La invención de vocablos que “castellanizan” el inglés resulta otro rasgo de Peter en su afán de integración a la familia; así se observa en E_{2.10}: “*I should give him a break... un breiquesito*” (361); “[...] no mapeo el piso contigo porque estás borracho” (362).¹⁰⁶ Cuando va a comunicarse con él, Nenita incorpora el spanglish: “Vamos, Peter..., *dinner is ready*” (362). En el resto del elenco se ve uniformidad en el registro de la clase media-baja de inmigrantes cubanos. Todos utilizan la norma popular habanera con la inclusión de determinados vocablos en inglés. Catalina se refiere así al pavo que saca del horno: “El torqui está listo” (363); con respecto a la licorería, Aurelito comenta: “Los dejé en la licor estor” (337). Sobre este particular, el traductor ha aclarado que las “palabras en inglés que usan los personajes cubanos están escritas fonéticamente para indicar el acento hispano de los personajes. Solo Peter, que ha sido

¹⁰³ Sobre los fenómenos dialectales del Caribe, y en especial de Puerto Rico, recomiendo López Morales (1983) y Lipski (1988).

¹⁰⁴ *Date* [cita].

¹⁰⁵ *The same* [el mismo]; *alcoholics* [alcohólicos]; *anyway* [de todas formas]; *welfare* [asistencia social]; *it’s very frustrating* [es muy frustrante].

¹⁰⁶ Las “invenciones” de Peter se acercan más al anhelo de Tió (1948) con el *espanglish*. Así, “breiquesito” nace quizás de la unión de *break* [pausa] y momentito y equivale a *little break* [pequeña pausa]; y “mapeo”, de *mop* [fregona] y trapear, para significar, conjugado en primera persona del singular, “trapeo”.

criado en los Estados Unidos, y Nenita pronuncian el inglés correctamente” (Martín Jr., 1982a: 782).¹⁰⁷ Se aprecia un desplazamiento hacia lo chabacano en Aurelito, que incluye con frecuencia malas palabras en su vocabulario y es reprendido por Nidia –“Ay, chico, no seas vulgar” (Martín Jr., 1982b: 327)– y Catalina –“No sé de dónde te viene a ti esa veta tan vulgar” (328).

Aparece en E_{1.20} una carta leída por Aleida ante Nidia, escrita por la difunta Magdalena y dirigida a su hermano, el esposo de Aleida, también muerto. Porta amplia información diegética sobre la enfermedad de Magdalena, en Canarias, y el deseo manifiesto de volver a ver a su hermano –que ya vivía en Cuba– antes de morir, hecho que no ocurrió pues “ella murió dos días después de enviar esta carta” (345). Es muy emotiva la situación de ver a la abuela leyendo a su nieta ese fragmento de vida y exilio, ese trozo de pasado que ya no existe y que solo su lectura puede recomponer. El contenido diegético se instala, así, en la médula del dramático.

Predomina, como puede verse en los ejemplos citados a lo largo del presente capítulo, el coloquio en prosa y estilo directo como forma de diálogo. Monólogos en coloquio son frecuentes en la obra. De los varios percibidos, cito el de E_{1.1}, cuando Nenita no para de hablar mientras espera que el café cuele y apenas recibe brevísimos comentarios de Nidia, que trata de terminar la carta –el monólogo es el “diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor” (García Barrientos, 2001: 61). Otros casos son los siguientes: en E_{1.7} Nidia habla en extenso con su abuela, que duerme sin que esta se percate; en E_{2.3} Sara cuenta su experiencia con los alumnos y rememora su ilusión por el proyecto revolucionario; en E_{2.4} Nidia hace el relato del caballo en su infancia; etc.

Es clásico soliloquio el extenso parlamento de Tony en E_{1.16}, sin receptor definido dentro de la diégesis, ya que genera un cambio de perspectiva en el discurso –que luego ampliaremos–, con predominio de la función poética en el relato de las sensaciones que el personaje recupera de la infancia en el campo. Se trata de un texto colmado de figuras retóricas, en especial con uso de sinestesia –“Qué olor tan dulce”–, pleonasma –“musgo húmedo”–, símil –“renacuajos negros [...] nadando como peces dorados”–, prosopopeya –“en el agua plácida con tanta elegancia”– y antítesis –“¿Quién se hubiera figurado que el estiércol de caballo pudiera ser tan acogedor y limpio?” (344).

¹⁰⁷ *Dinner is ready* [la comida está lista]; “torqui” proviene de turkey [pavo], y “licor estor”, de *liquor store* [licorería].

Varias pizcas de humor en el diálogo son introducidas por Aleida. Cuando Catalina afirma que una farmacia de Guanajay era muy buena, ella asegura que se debe a que “nada más que había dos farmacias” (333). Al entrar Aurelito en E_{1.10} preguntando quién se ha muerto, la abuela asegura: “En esta familia nadie se muere sin previo aviso” (337). Cuando la acusan de bajar las escaleras en la madrugada para comer, se queja: “Esta casa está llena de espías” (348). Sara se preocupa por su salud y la anciana responde: “Ay, mi’ja, si no fuera por esta pierna, yo estaría bailando en un tablado” (351). Aunque el momento de mayor hilaridad, por el doble sentido que comporta, aparece en el arranque de E_{1.22}, cuando por primera vez tenemos en la configuración personal a todas las mujeres de la familia, e intentan reparar la batidora. Nenita dice a Nidia: “Deja que tú tengas hijos, ya tú verás”, y Catalina exclama: “¡La papaya congelada!”. Se refiere, claro, a la pulpa de la fruta que Aleida ha introducido en pedazos grandes en la batidora, pero en este punto de la trama, cuando todos se han inmiscuido de un modo u otro en la privacidad de Nidia –en su enigmática sexualidad, como más adelante analizaremos–, es inevitable que la palabra papaya se asocie, según el diccionario cubano, a los genitales femeninos.¹⁰⁸ De hecho Nidia parece caer en el equívoco cuando, brevemente, pregunta: “¿Papaya congelada?” (347).

Hay bastante presencia de música en la obra,¹⁰⁹ por lo general apoyando el discurso desde diversos ángulos y visibilizando los conflictos espaciales y temporales. “Last Dance” de Donna Summers es adorada por Nenita (325) y se coloca como icono de la nueva música americana, en oposición a las viejas canciones cubanas. Catalina recuerda aquel tema de su juventud: “Oh, honey I know / You belong to somebody else / But tonight / You belong to me” (329) –véase cómo justamente estos versos hablan del sentido de pertenencia. Aleida pone en el tocadiscos, a petición de Tony, un bolero clásico nacional: “Ausencia quiere decir olvido, / decir tinieblas, decir jamás. / Las aves suelen volver al nido / pero las almas que se han querido / cuando se alejan no vuelven más” (341); este fragmento, a nivel de contenido, es muy significativo al referir la memoria, el exilio, el amor. Aurelito, por su parte, es sarcástico con su madre cantando el estribillo de un conocido tema popular cubano (342).

¹⁰⁸ Haensch y Werner (2000) dan como tercera definición del vocablo “papaya”, en el español de Cuba, las acepciones coloquiales de “vulva o vagina” (399).

¹⁰⁹ Martínez afirma que “Martín es, además, un hombre de obsesiones nobles. Y una de ellas es la música. Quizás eso pueda explicar el considerable peso que esta desempeña en casi toda su obra, bien sea como recurso expresivo incidental o ya a nivel de componente de la estructura dramática [...]” (1992: 785).

Elsa M. Gilmore (2006) ve el uso de canciones en Manuel Martín Jr. como una marca de ruptura con lo estrictamente cubano y una propuesta de integración al ámbito latino; para la autora, estas obras “are exemplary of a Latino, rather than strictly Cuban aesthetics. [...] music stands out as an artistic means by which the dramas cut through nationally defined cultural boundaries. Music is a natural vehicle to challenge such barriers” (4).¹¹⁰ Y es lógico que así pueda considerarse, toda vez que la escritura del dramaturgo en New York se ha nutrido de una práctica mixta en estilos y nacionalidades.

4.3. Acción

La intención primera de la acción en la obra llega en palabras del propio autor:

En *Sanguivin* decidí no seguir corriendo de un lado para otro y quise ver si podía manejar un monólogo, la estructura de una escena convencional, el desarrollo tradicional de un personaje. Es una obra costumbrista y psicológica. Trata problemas del exilio, como el desarraigo y la nostalgia, pero también temas que no son únicamente del exilio, como la sexualidad de la gente y los conflictos interfamiliares. (Barquet, 2007b: 172).

Cada uno de los dos actos se corresponde aquí con un cuadro: C₁, compuesto por veintidós escenas dramáticas, y C₂, por quince. El autor marca solo las divisiones de acto, no así las de escenas (E_{N,N}), que son de todas formas fácilmente reconocibles por las entradas y salidas de personajes. Un acercamiento a la situación inicial de cada acto y a los sucesos por escena quedaría así:

C₁. Situación: el amanecer en la casa familiar el día de Thanksgiving.

E_{1.1}. Nenita hace café y habla sobre los dilemas de la vida familiar mientras Nidia trata de concentrarse para escribir una carta; Nenita pone la radio, baila y canta;

¹¹⁰ [Son ejemplo de una estética latina, más que estrictamente cubana. [...] la música destaca como medio artístico a través del cual los dramas atraviesan las fronteras culturales de las naciones. La música es un vehículo natural para desafiar tales barreras.]

conversan sobre el pasado en Guanajay, el presente cotidiano y la vida de los cubanos en Miami.

E_{1.2}. Aurelito irrumpe, recién levantado, haciendo alarde de su gusto por las mujeres, con vulgaridad y humor.

E_{1.3}. Catalina llega, critica a Aurelito y lo compara con su difunto padre; se genera una discusión familiar pues Aurelito no piensa que su padre haya sido tan ejemplar; Nenita empieza a preparar un *cake*; Catalina habla del pasado junto al padre, con cariño; Nidia y Aurelito vuelven a discutir a propósito del padre; Nenita aplaca la pelea pidiendo a su hermano que la lleve a hacer unas compras.

E_{1.4}. Nidia cierra la carta que ha escrito e informa a Catalina que sacará a pasear a Tony; ella le pide que lo abrigue y se queja de su artritis.

E_{1.5}. Aleida y Catalina rememoran el pasado en Guanajay al hablar de lo buena que era la tierra allí; Aleida se queja del dolor de la pierna y la hija le proporciona una pomada; al aplicársela, le arde; se sugiere la enfermedad de Tony, y Catalina cambia de tema; hablan sobre Nidia, por qué no se ha casado, lo buena que es para las cuestiones prácticas; Catalina nota que la mesa se tambalea y la repara con las herramientas; Aleida prepara un flan.

E_{1.6}. Nidia regresa, ha dejado a Tony en su cuarto; se informa de que Tony no quiere zapatos nuevos sino botas blancas, y Aleida afirma que eso se debe a una fijación que hizo en la infancia; mencionan la Revolución y Nidia pide que no se piense más en el pasado; Aleida estalla y afirma que su exilio no es voluntario, que ella se fue arrastrada por “toda la familia que decidió irse” (Martín Jr., 1982b: 335).

E_{1.7}. Nidia ayuda a su abuela a terminar la preparación del flan; Aleida vuelve a tejer y va quedándose dormida, mientras Nidia le habla de su primer invierno en New Jersey, recuerda detalles de la vida en Guanajay y comenta que Tony se está mejorando.

E_{1.8}. Catalina va a planchar el mantel y se queja de la artritis; Nidia comienza a planchar.

E_{1.9}. Tony entra, se sienta y permanece callado, sin contestar al saludo de su abuela; Nidia plancha mientras Catalina se queja de la vida y de lo útil que ha sido tenerla cerca como ayuda permanente; Nidia comparte la idea futura de irse a vivir a New York con Sara y la madre se opone; Nidia le da a Tony sus pastillas; Catalina intenta que Tony la ayude a escoger frijoles pero este la rechaza.

E_{1.10}. Aurelito entra comentando que dejó a Nenita y Peter en la licorería; hablan sobre lo poco que Peter habla español y Aleida teme que su nieta no aprenda el idioma;

recuerdan cómo Leandro, el padre difunto, pegaba a Aurelito; rememoran lo bello que era Tony cuando joven.

E_{1.11}. Peter saluda a todos; dice a Nidia que le ha conseguido una cita amorosa con un amigo suyo, ella lo toma a broma; Aurelito propone jugar dominó y va a buscar la mesa.

E_{1.12}. Peter cuenta cómo le va en el trabajo social; Aleida sugiere que él y Nenita deberían conseguirse un trabajo menos deprimente, Nidia considera que es un empleo para sentir orgullo; enfrentan opiniones sobre lo que hubiera sido de la mueblería de Leandro de no haber triunfado la Revolución.

E_{1.13}. Aurelito pone la mesa para jugar dominó; le lanza pullas a Nidia sobre su amiga Sara y la presencia de esta en la cena de Thanksgiving; mientras juegan, Peter pregunta cómo va el negocio de fotografía de Aurelito y este asegura que no es un buen momento; despotrican sobre Fidel y el éxodo del Mariel; Tony habla por primera vez, pidiendo música.

E_{1.14}. Aleida pone un disco y empieza a sonar la música; Nidia pregunta a Tony si se siente mejor y él no contesta.

E_{1.15}. Catalina saluda a Peter con un beso; Aurelito le pide que también lo bese y ella se niega; Catalina intenta saludar a Tony y él vuelve a rechazarla.

E_{1.16}. Nenita aparece con una caja de cubiertos de la abuela y empieza a abrirla; Aurelito molesta a Nidia preguntándole ante todos cuándo va a casarse; ella se le enfrenta argumentando que si el modelo de marido es él, que le hace la vida imposible a su mujer, prefiere estar sola; Nenita apoya a su hermana; Catalina cambia de tema y rememora los preparativos del ajuar de Nenita; Aurelito discute con Nenita y Peter se le enfrenta para que baje la voz; Nidia regaña a Aurelito por la borrachera que tiene, lo manda a ducharse; él lanza el dominó al suelo con violencia; todos se congelan y Tony tiene un soliloquio donde se retrotrae a los recuerdos de su infancia en Cuba.

E_{1.17}. Nidia se disculpa con Peter por haber acabado con el juego.

E_{1.18}. Catalina dice que irá tras el hijo para ayudarlo a encontrar la ropa; Nidia le reprocha esa actitud.

E_{1.19}. Nenita y Nidia hablan de lo malcriados que son los hombres; Nenita prepara un trago a Peter.

E_{1.20}. Aleida busca una carta que llegó para Aurelito y finalmente la encuentra en una vieja caja de tabacos; Nidia se interesa por la carta que he llegado sin sello; Aleida

empieza a sacar cartas y fotos familiares de la caja y lee a Nidia una carta de su difunta cuñada; ambas se emocionan.

E_{1.21}. Nenita trae el periódico a Aleida y, junto a Nidia, conversan sobre la telenovela.

E_{1.22}. Catalina prepara una mayonesa pero la batidora se rompe; Nidia intenta repararla pero no lo consigue; conversan sobre lo que Aleida debe o no comer; la madre se queja de no poder hacer ella la mayonesa a causa de la artritis y Nidia asume la tarea; hablan sobre los hijos de Aurelito, en especial de Nereida, que es muy moderna; Aleida pide a Nidia que le recuerde la carta que llegó para Aurelito; Catalina duda si Aurelito tendrá una querida; las cuatro mujeres se congelan y Tony tiene un monólogo lleno de dudas existenciales y reclamos a Catalina; Nidia pregunta a Tony si le ocurre algo.

C₂. Situación: la tarde en la casa, un rato antes de la cena de Thanksgiving.

E_{2.1}. Suena el timbre de la puerta y Nidia pide a Nenita que vaya a abrir.

E_{2.2}. Catalina pide a Nidia que le avise a las seis para ver la telenovela.

E_{2.3}. Sara saluda a los miembros de la familia; Tony parece que va a hablarle pero no lo hace, Catalina afirma que no le gusta que lo toquen; conversan sobre la violencia en New York a partir de la experiencia de Sara como maestra de escuela; Sara cuenta cómo tiene que soportar las majaderías de los alumnos; recuerda el pasado en Cuba, la ilusión que tuvo por el proyecto revolucionario y cómo al emigrar a Estados Unidos se sintió descolocada; Aleida y Catalina se van a ver la telenovela y Nenita a ayudar a su hija con la tarea.

E_{2.4}. Nidia confiesa a Sara que cree que Aurelito “sospecha algo”; Sara insiste a Nidia sobre la necesidad de vivir con libertad el romance que ambas llevan; Nidia se muestra reticente por no “causarles un disgusto” a sus familiares; Sara insiste en abrirle los ojos a Nidia hablando sobre cómo Catalina ha inculcado la culpa en sus hijos y Nidia reconoce que ella ha aceptado la responsabilidad de tener la casa a cuestas; Sara amenaza con cansarse de mantener oculta la relación, Nidia le dice que la ama pero que tiene ese deber; entre bromas, ambas se reconcilian.

E_{2.5}. Aurelito dice a Sara que Nenita la está llamando; les lanza veladas pullas a ella y a Nidia; Sara se enfrenta con firmeza e ironía a Aurelito.

E_{2.6}. Aurelito acorrala a Nidia, la amenaza con hacer público lo que sabe de ella y Sara; Nidia le da una bofetada y no reconoce nada de lo que él dice; saca una carta y chantajea al hermano con hacer público en la familia que él colabora con una organización política; Aurelito se siente descubierto y le pide silencio.

E_{2.7}. Nidia dice a la madre que Aurelito empezará a dar dinero para la casa, haciendo uso del poder que ahora tiene y lanzando pullas al hermano; Aurelito lo confirma, empieza a desbarrar del padre, discute con Nidia y Catalina.

E_{2.8}. Catalina siente que Aurelito la culpabiliza; Nidia intenta restarle importancia al asunto; Catalina relata lo mal que se sintió siempre junto a Leandro, el asco que le tenía, la pérdida de su primer bebé; Nidia le cuestiona por qué nunca se divorció; Catalina hace la cuenta del horror que ha sido su vida; Nidia la amenaza con irse de la casa si ella continúa sumida en recuerdos tristes.

E_{2.9}. Aurelito y Peter vienen a jugar monopolio a la cocina.

E_{2.10}. Se ultiman los preparativos de la mesa para la cena; Sara prepara el aliño para la ensalada; Aleida comenta el capítulo de la telenovela; continúa el juego de monopolio y Aurelito, cada vez más borracho, se obsesiona con ganar más; Aurelito se enfrenta a Nenita en relación con tener casa propia, la discusión va en aumento y Peter lo agarra por el cuello; Nidia estalla y le prohíbe al hermano seguir bebiendo; Aurelito se deprime.

E_{2.11}. Se terminan de colocar los platos para la cena; Nidia pide a Peter que avise a su hija, quien finalmente decide no bajar.

E_{2.12}. Todos se sientan a la mesa, celebran lo buena que está la cena; cruzan opiniones sobre la actualidad social y ello genera el enfrentamiento de Aurelito con los demás, por razones políticas y raciales; Aurelito anuncia a Sara que le tiene una “sorpresita” para el postre; Sara se le enfrenta, lo desenmascara como el ser patético que es y se larga.

E_{2.13}. Aleida recrimina a Aurelito por su postura; Catalina pide que se mantenga el orden familiar; Nidia exige que no se hable más del pasado; Aurelito cuenta cómo en el lecho de muerte de Leandro no logró que se comunicasen ningún afecto; Tony sale.

E_{2.14}. Catalina sugiere que Tony ha ido a acostarse; se percatan de que apenas han cenado; Aleida recuerda con nostalgia el origen de su llegada a Cuba desde España, junto a su marido.

E_{2.15}. Tony regresa y le pide a Nidia que lo lleve al hospital.

Tres son los núcleos de conflicto que identifico como esenciales en el perfil de la línea de acción principal, que avanza a lo largo del día de Thanksgiving. Al entrelazarse, los tres sostienen el avance de la fábula. Ellos están representados por los tres personajes de mayor peso dramático y los que me resultan, a la vez, más empáticos:

Nidia, Aurelito y Tony –la primera y el último son, además, los de mayor presencia patente en la obra. Poseen estos núcleos un poder dramático que imanta, sugieren más que muestran, ocultan más que evidencian, por lo cual he decidido llamarlos conflictos-enigma. En relación con estos núcleos se encuentran, además, los giros fundamentales de la trama. Paso a diseccionarlos, en el orden planteado pero interrelacionándolos.

Con mayor o menor consciencia de que se están inmiscuyendo en la vida privada de Nidia, todos esperan que ella se case y “se normalice”, es decir, entre en la horma. La sexualidad de Nidia es uno de los grandes secretos de la casa y uno de los mayores atractivos de *Sanguivin en Union City*. Un tema tabú que no se ha hablado nunca abiertamente en el seno familiar pero que “apasiona” a Aurelito, quien obsesivamente le lanza pullas a su hermana. En la develación de este secreto Aurelito ve una forma de vengarse de Nidia, la preferida del padre, el constante sostén de la casa; es el mecanismo que él tiene para reafirmarse, para no aceptar que es un bueno para nada, para no admitir su fracaso. Esa oposición no tarda en desatarse dadas las diversas visiones sobre el padre que poseen: “NIDIA. ¡Tú nunca trataste de ganártelo! / AURELITO. Mira quién habla..., para ti es fácil. Siempre fuiste la niña de sus ojos” (330).

Por varios indicios nos damos cuenta de cómo la sexualidad ambigua de Nidia –tuvo novio pero “hace como veinte años”– es leída por los demás personajes ya como algo natural, y suele relacionarse con la preferencia que ella ha demostrado por las tareas tradicionalmente consideradas masculinas –“[...] es tan buena carpintera. No en balde su padre la consideraba su mano derecha” (333). Vuelve a salir el tema al inicio de E_{1.11}, cuando Peter le dice a Nidia que le ha conseguido una cita amorosa con un amigo. Ella, habituada a este tipo de intromisiones en su vida, lo lleva con humor, mientras la abuela deja claro su anhelo:

NIDIA. ¿Con un “neuyorican”?

PETER. Con un tipo bien chévere.

NIDIA. Olvídate. El cupo de “neuyoricans” en esta casa está lleno.

PETER. ¿Y tú no quieres que un puertorriqueño te endulce tu vida?

ALEIDA. [...] Diste en el clavo, Peter. Sangre nueva es lo que esta familia necesita..., una transfusión tropical..., algo. (338-339)

Aurelito, que ha ido bebiendo cervezas desde temprano –y se va desinhibiendo–, empieza a disparar. Al sacudir una caja en dirección a Nidia, ella se queja de que es “alérgica al polvo” y él ironiza: “Tú lo que eres alérgica a otra cosa” (340), entrando a todas luces en el desagradable juego de acosar a la hermana con respecto a su sexualidad. Continúa con un interrogatorio sobre la presencia de Sara en la celebración de esa noche en la casa, que va fluyendo, como un doble juego macabro, mientras avanza el partido de dominó. Un interrogatorio del que es evidente que Aurelito sabe todas las respuestas –y de cuya baja intención Peter, que interviene con naturalidad, no se percata–, por lo cual su única finalidad sería maltratar psicológicamente a la hermana, que va haciendo zigzag entre las ironías y se enfrenta a él con firmeza:

AURELITO. [...] ¿Y Sara, viene hoy?

NIDIA. Seguro que sí.

PETER. [...] Sin Sara no sería Thanksgiving.

AURELITO. (*A Peter.*) ¡Seguro! Sara es tan indispensable como el pavo. (*A Nidia.*) Ella ya lleva compartiendo esta fiesta con nosotros hace muchos años, ¿verdad?

NIDIA. Para ser exacta, desde 1974.

AURELITO. ¡Coño! ¡Qué memoria!

NIDIA. Me recuerdo perfectamente porque ese fue el año que Tina dio la fiesta para inaugurar la nueva casa.

AURELITO. [...] Ah..., ¿y ella tiene novio?

NIDIA. ¿Quién? ¿Sara?

AURELITO. No, yo sé que Sara no tiene novio..., digo Tina.

NIDIA. No.

AURELITO. Oh... [...] ¿Y ella viene sola?

NIDIA. ¿Quién? [...]

AURELITO. Sara. [...]

NIDIA. Sí, ella viene sola. (340-341)

Solo unos instantes después, cuando Catalina hace referencia a que Aleida empaquetó la vajilla “hasta que se usara otra vez para la boda de Nidia”, Aurelito vuelve al ataque. El alcohol en sangre sigue subiendo y él actúa con más violencia, ante más espectadores –en la configuración de E_{1.16} aparecen seis personajes–: “La boda de Nidia, ¡ja! [...] A ver, mi hermana, ¿cuándo vas a conseguir un macho?”. Pero también Nidia

ha aguantado más y se encuentra en otro nivel de contraataque: “Yo estoy perfectamente bien sola. El día que yo necesite un marido, me buscaré uno que no me haga la vida imposible como tú se la has hecho a Lila”. El hermano se envalentona: “Todavía no me ha dejado”. Nidia vuelve: “Hay muchas mujeres que se empantanan”. Y recibe el apoyo de su hermana Nenita: “¡Exactamente! Prefieren tener migrañas en vez de deshacerse de sus maridos” (342-343) –al analizar el personaje de Lila ahondaremos en el significado de su ausencia en la cena familiar de Thanksgiving.

El segundo acto abre con la llegada de Sara al seno familiar. La propia Nidia había hablado a su madre en E_{1.9} sobre la posibilidad de irse a vivir con ella, aunque allí podíamos colegir que se trataba de una amiga muy cercana. Las insinuaciones de Aurelito ante Nidia ya habían despertado en el lector-espectador las sospechas de homosexualidad del personaje y reforzado el interés por conocer a Sara.

En E_{2.4} Sara y Nidia quedan a solas en la cocina –acompañadas por Tony– y nos permiten penetrar en su intimidad, mediante un cruce de posturas que antes hemos enumerado en el listado de sucesos. Lo más importante para el desarrollo del conflicto-enigma es que ahora deja de ser una sospecha en el lector-espectador la relación de ambas, empezamos a saber más que el resto de personajes, vemos a Nidia por primera vez verbalizar su disyuntiva: la familia o el amor. Hay temor en la duda de Nidia, hay autocensura generada por un modelo de crianza, por un filtro moral, razón por la que se impone todas las justificaciones posibles para no dar el paso que presentimos desea dar:

NIDIA. Ellos no tienen por qué enterarse.

SARA. Tienes miedo que te dejen de querer. [...] Ellos no te van a dejar de querer, y si lo hicieran, es que entonces nunca te quisieron. [...] Si Aurelito dice lo que sospecha, él estaría diciendo la verdad, lo que tú eres, tu esencia.

NIDIA. Sara, mi esencia son tantas cosas que tú jamás podrías comprender. Yo rehúso a ser encasillada por ti, mi hermano o cualquier otra persona. [...] Ay, Sara, ya yo estoy muy vieja para estar soñando con castillos en el aire. Además, ellos dependen de mí. [...]

SARA. ¿Y qué quiere Nidia para Nidia? ¿Cuál es el futuro de Nidia?

NIDIA. Yo no quiero analizarlo. Quizás es mi sentido del deber. [...] Para mí los caminos conocidos son seguros. ¿Para qué buscar nuevos caminos?

SARA. [...] Un día de estos yo cambio mi ruta y buscaré un nuevo camino. Me desaparezo de tu vida..., de tu familia..., de Union City para siempre.

NIDIA. Sara, yo... [...] te necesito... y te extrañaría. Te extrañaría inmensamente si tú decides no regresar jamás..., pero tengo que quedarme aquí, quedarme hasta que mi familia aprenda a valérselas por sí misma... [...] Cómo puedo decirte que [...] te amo, si no me encargo de ellos primero.

SARA. [...] Ay, Nidia, tú eres un tesoro..., pero un tesoro encerrado en un cofre de cristal. (353-355)¹¹¹

La interrupción que Aurelito hace de esta situación muestra a una Sara enérgica, sarcástica, no dispuesta a tolerar ni una pulla al hermano de su amante: “No, definitivamente no interrumpes. ¿Por qué no te quedas y te diviertes un rato con nosotras? [...] cualquier cosa que me propongo hacer la hago magistralmente. [...] Tú eres tan amable que me inspiras a quedarme todo el fin de semana para disfrutar de tu compañía” (356). El ímpetu de Sara le da a Nidia el coraje para afrontar la malsana obstinación de Aurelito en E_{2.5}, quien ha inventado la excusa de que Nenita llamaba a la amiga para quedarse a solas con la hermana. Él le echa en cara su homosexualidad, la pone entra la espada y la pared: “[...] A papá tú siempre lo pudiste manipular. [...] Pero mira, ya yo estoy cansado de que se rían de mí. [...] ¿Por qué no te quitas la careta? [...] Yo sé lo que hay entre tú y Sara... Lo que ha habido todos estos años” (357). Nidia tiene entonces la fuerza necesaria para darle una bofetada, primer signo de violencia física en la obra, que llega como cúmulo de la violencia verbal y psicológica que hemos presenciado en las escenas anteriores.

Es aquí donde tiene lugar la transformación del conflicto-enigma de Nidia, que golpea a Aurelito y con ello demuestra que no le teme por ser mujer. Pero además, en el momento más oportuno, la escena da un magnífico giro, el primer giro dramático de relevancia en la obra, cuando Nidia se saca el as que desde E_{1.21} guarda bajo la manga: “Esta carta. Tú tienes que ser miembro de alguna organización. [...] Yo no puedo creer que tú le estés dando dinero a esa gente”. El acorralamiento ha obligado a la hermana a rebajarse, a chantajear al hermano, que ahora suplica en desventaja, aunque con el tono amenazante que le es propio: “Nidia, te lo advierto, que esta conversación no salga de nosotros. Como digas algo te voy a cortar la lengua” (358).

¹¹¹ Con respecto a la relación Sara-Nidia, cabe destacar lo dicho por el propio Martín Jr.: “con *Sanguivin* [...] aparece por primera vez el lesbianismo en el teatro cubano” (Barquet, 2007b: 177). No he podido comprobar, sin embargo, que sea rigurosamente cierta tal aseveración.

La homofobia exacerbada de Aurelito alcanza así un *stop*. Él creyó que no tenía secretos que ocultar pero su vinculación política con una organización que pretende invadir Cuba –a la cual entrega el dinero que debería destinar a la casa– queda al descubierto ante la sagacidad de Nidia. El dramaturgo ha optado por igualar a los hermanos en lo más bajo para conseguir la supervivencia de ella, quien ya durante E_{2.7} se bandea con comodidad en la situación y es quien lanza pullas a Aurelito ante la madre que no las percibe.

Lo más desconcertante de Nidia, y quizás lo que la hace empática –como explicaremos más adelante, al caracterizarla–, es que nunca da su brazo a torcer. Desde distintos ángulos está impelida por su amante, por su hermano, por su familia: desnudar su intimidad ante los otros y/o irse de la casa familiar donde se desangra son las formas, según los demás, de dar el salto. Ella, sin embargo, no estalla. Se mantiene firme. Esa es su decisión.

En la medida que Nidia comienza a tener ventaja y consciencia de sí, el descalabro físico y moral de Aurelito es más evidente. Íntimamente vinculado a su hermana, como ha podido verse en los párrafos previos –no repetiremos ahora lo allí planteado–, su conflicto-enigma, el segundo más poderoso dentro de la línea de acción principal, cursa también a lo largo de toda la obra y está definido por la forma en que se van develando sus oscuridades, visibles *in crescendo* en el listado de sucesos. Ni bien ha comenzado la obra, se arma una discusión en E_{1.3} cuando, al mencionar al marido-padre muerto, él desata los encontronazos:

CATALINA. Debes de estar muy agradecido por lo que nos dejó.

AURELITO. ¿Qué? La casa hipotecada y una cuenta de ahorros en cero, cero, cero.

NIDIA. ¡Aurelito!

CATALINA. ¿Y qué tú esperabas de tu padre?

AURELITO. Evidentemente algo que él no podía dar.

CATALINA. Él dio lo más que pudo.

AURELITO. Pero mira que era tacaño, porque todo lo ahorra: ropa, zapatos, dinero. No sé pa' qué.

NENITA. Yo quisiera saber por qué cada vez que hablamos de papá se tiene que formar una discusión.

NIDIA. (*A Nenita.*) ¿Tú sabes por qué? Porque Aurelito no quiere reconocer los méritos que tenía papá. (*A Aurelito.*) ¿A nosotros nos faltó algo en la mesa?

AURELITO. No..., nunca nos faltó nada en la mesa.

CATALINA. ¿Y tú no crees que siempre esperaste mucho más de lo que tu padre podía dar?

AURELITO. ¿Tú crees?

CATALINA. Mi'jo, tú tienes que aceptar a tu padre por lo que fue..., un hombre de familia, un proveedor, un trabajador abnegado. (328)

La diferente relación de Catalina con cada uno de sus hijos, y la de cada uno con ella, es un asunto de relevancia pues, entendemos, ha vertebrado el devenir de la familia durante las décadas recientes. De los comportamientos patentes, mostrados como pinceladas por el dramaturgo, obtenemos suficiente información y logramos imaginar un rico sedimento diegético y caracterológico. En el caso de Aurelito, el choque con la madre madura en E_{1.15}. Ella entra y le da un beso a su yerno Peter, que juega con Aurelito; este reclama: “Y a mí, doña Catalina, ¿no me da besitos?”, a lo cual ella contesta: “Tú no te mereces besos ningunos”. Él, entonces, bromea entonando una popular guaracha cubana: “Y dile a Catalina que te compre un guayo / que la yuca se me está pasando” (342).¹¹² La actitud de la madre se opone así a la socarronería del hijo: es la forma de tratarse que ambos han ido labrando. Sin embargo, la humanización de este nexo, oculta tras las máscaras del día a día por la dificultad para comunicarse que madre e hijo manifiestan, no tarda en llegar tras la violenta E_{1.16} que ambos han protagonizado; la actitud de Aurelito borracho ha sido reprobable pero Catalina insiste en “subir a buscarle a Aurelito un par de calzoncillos limpios”, y ante el reproche de Nidia por esa acción, se justifica: “Es que cuando él se pone a tomar así, no encuentra nada” (344).

En plena crisis de E_{2.7}, Aurelito grita ante la madre y la hermana su tesis sobre Tony. En las palabras que refieren el éxito que para él ha alcanzado el hermano mayor, el personaje deja traslucir su agonía existencial, quizás la razón que explica su comportamiento autodestructivo: “Papá siempre me trató a mí como un mierda. No en balde a Tony se le trastornó el cerebro. Pero él tomó el único camino que se puede tomar en esta familia: la locura, y ganó su libertad” (359). La tensión con respecto al

¹¹² “Como traigo la yuca” (1942), del compositor cubano Arsenio Rodríguez (1911-1971).

padre muerto llega en esta escena a un punto culminante. La experiencia del día transcurrido ha ido intensificando la borrachera en Aurelito y el aguante en Nidia, por lo cual ambos estallan:

NIDIA. ¡Eres un monstruo!

AURELITO. Sí, ¡un monstruo porque digo la verdad! [...]

CATALINA. ¡Basta, pero basta!

NIDIA. Con razón papá siempre dijo que tú no te merecías el plato de comida que se te servía.

AURELITO. Tú siempre fuiste su favorita. Él te crio para que caminaras como él, lucieras como él, tuvieras sus mismos intereses. [...]

CATALINA. Pero ¿es que tú nunca vas a olvidar y a perdonar? (359)

Es difícil para Aurelito perdonar. Lentamente se ha ido metiendo en una espiral de evasión a través del alcohol y el juego que lo llevan a un comportamiento peligroso para su salud, para los otros. Va contra todos, contra todo. En E_{2.10} entendemos que no puede seguir enfrentándose a Nidia, quien ya lo ha chantajeado, por lo que encuentra en la broma de Nenita un filón para el enfrentamiento. La hermana lleva rato tratando de que concluya el juego de monopolio para servir la cena:

NENITA. [A Aurelito.] ¿Podríamos acabar de poner la mesa, Rockefeller? (A *Peter*.) No te preocupes, mi cielo, nosotros somos dueños de una casa de verdad.

AURELITO. Yo también podría tener casa propia si quisiera. Lo que yo no soy como otras gentes, que están metidas en deudas hasta aquí. (*Hace gesto hasta el cuello*.)

NENITA. Sí, a lo mejor nosotros estamos hasta aquí en deudas, pero vivimos en la realidad. Mi hija se va a criar en casa propia.

AURELITO. Si no tienen que venderla... cuando no puedan pagar la hipoteca.

PETER. *Cut it out, man!*

AURELITO. ¡Esta es una discusión entre mi hermana y yo! ¡Así que no te metas!

PETER. ¡Pero tu hermana es mi mujer!

AURELITO. ¡Pues, viejo, esa es la suerte que te ha tocado!

PETER. (*Cogiendo a Aurelito por el cuello*.) Mi mala suerte es tenerte a ti como *brother-in-law*, y no mapeo el piso contigo porque estás borracho y no te puedes defender.

NIDIA. ¡Basta ya! Ahora sí que se acabó porque [...] no puedo más. No tomas una cerveza más.

AURELITO. ¡Qué cerveza ni un carajo! (*Mira a su alrededor y se deprime repentinamente.*) Y ustedes, ¿qué miran? No me miren con esa cara de lástima. [...] (362-363)¹¹³

Se comporta como un enfermo psiquiátrico, quizás está mucho más enfermo que Tony. Requiere a todas luces tratamiento clínico, aunque no lo sabe, nadie se lo dice. Sus arranques intempestivos lo debilitan ante el resto de familiares, que lo asumen compasivamente. Vuelve a ser el blanco de la violencia física: antes fue la bofetada de Nidia, ahora Peter ha estado a punto de golpearlo pero justo la lástima se lo ha impedido.

Su conducta durante la secuencia final de la obra es aún más lamentable. Empieza a mostrar, escalonadamente, otros rasgos negativos de su carácter: su extremismo político –“Yo no sé por qué ustedes se ponen tan histéricas cuando matan a un comuñanga infiltrado” (364)–; su insolidaridad con los cubanos que llegaron a Estados Unidos cuando el Mariel –“Haragán de mierda... ¡eso es todo lo que son! Unos desgraciados haraganes” (365)–; su racismo –“[...] las familias cubanas tienen sus tradiciones y [...] deben ser respetadas. / NIDIA. ¿Y tú le llamas al racismo una tradición?” (366). El alcohol le hace sacar lo peor de sí, insiste en contar ante todos lo que sabe de su hermana y Sara, pero ahí recibe un mazazo final: su patético comportamiento es frenado por Sara en el contundente monólogo de despedida de E_{2.12}, que antes hemos analizado.

El arco del personaje cierra con el relato de su último encuentro con el padre, en un gesto del dramaturgo por justificar su desasosiego, el conflicto con la hermana, el guiñapo en que se ha convertido. Este momento íntimo es escuchado por toda la familia, incluido Tony, quien significativamente sale de escena cuando el hermano termina:

AURELITO. Me lo encontré sentado solo en un rincón. Nunca pensé que un ser humano pudiera verse tan triste cuando siente acercarse la muerte. Yo me senté a su lado y [...] me dieron ganas de cogerle la mano..., la misma mano que había visto tantas veces convertirse en puño y darme en la cara. Yo le quería hablar y pedirle que me dijera que yo no era un

¹¹³ *Cut it out, man!* [¡Para ya, hombre!]; *brother-in-law* [cuñado].

fracaso..., [...] dímelos antes que te mueras. Pero ninguno de los dos nos dijimos nada. Pensé que [...] el silencio decía más que las palabras que él nunca dijo. [...] Lentamente se sacó del bolsillo su reloj, se lo desenganchó y me lo puso en la palma de la mano. [...] “Papá, ¿eso es para mí, me regalas tu reloj?”. Sin mirarme me dijo: “Cuando yo muera, dáselo a Nidia. No quiero entristecerla ahora”. (368)

El tercer poderoso núcleo que sostiene la línea de acción principal está representado por el conflicto-enigma de Tony, basado en los indicios de una enfermedad mental que no se precisa con exactitud y generador de un área de suspense fundamental en la obra. La primera mención ocurre en E_{1.4}, cuando Nidia va a llevarlo “a dar una vueltecita” (330) y se aprecia la sobreprotección de Catalina al pedirle que lo abrigue. Luego, en E_{1.5}, mientras se venda la pierna, Aleida saca el tema y es obvio que Catalina intenta esquivarlo o no verlo:

ALEIDA. ¿Tú te recuerdas de aquel día que Tony, sin querer, chocó aquella carretilla contra mi pierna? [...] Ese día, por primera vez, yo empecé a sospechar que no estaba muy bien.

CATALINA. Quién lo iba a decir.

ALEIDA. Él se puso tan pálido cuando vio la sangre.

CATALINA. Sí..., pero eso fue una reacción normal.

ALEIDA. No, mi’ja, no de la forma que él se puso. Casi le dieron convulsiones. ¿Y tú no te acuerdas la primera vez que lo descubrimos durmiendo con los ojos abiertos?

CATALINA. (*Cambiando el tema.*) Tengo que tapar el pavo porque si no se reseca. (332)

En E_{1.7} Nidia afirma ante su abuela que “Tony se está mejorando” (335) dado al comportamiento sociable que tuvo al devolverle a un bebito la maruga que se le había caído en la calle, tras lo cual “se quedó repitiendo: música..., tenía música” (336). Se trata, no obstante, de una estrategia del autor que hace a Nidia ilusionarse –los sucesos posteriores desmentirán su percepción–, y a la vez sigue acentuando en la recepción el misterio alrededor del personaje, aún latente.

Magistralmente construida por el dramaturgo es la primera aparición de Tony, sobre quien tanta expectativa nos hemos creado ya. Resulta un misterio su silencio, el

hecho de sentarse sin responder a la abuela, que lo saluda medio dormida. Nidia y Catalina no se inmutan, están acostumbradas a ver a Tony así, continúan su conversación. Pero es genial que la entrada del personaje coincida con este texto de Nidia a la madre, refiriéndose a la artritis de la que esta viene quejándose: “Las enfermedades todas están en la mente” (336). La frase, dirigida en la diégesis solo hacia Catalina, funciona dentro de la recepción complejizando su sentido con la llegada de Tony, quien justamente trae un padecimiento mental inespecífico.

A partir de E_{1.9} se empieza a definir la relación conflictual de Tony con los demás personajes. Nidia es quien más lo ha atendido, lo lleva a pasear, le da las pastillas y le pregunta si no ha dormido, a lo cual él no contesta. Cuando Catalina intenta que la ayude a escoger los String Beans, “*Tony no reacciona. Catalina le pone las manos en el hombro. Tony suavemente, pero con firmeza, se las quita*”: un acto de claro enfrentamiento, cuya violencia es acentuada por el silencio y por el parlamento con que la madre, consciente de la tensión, cierra la escena antes de salir: “Voy a subir a tender las camas” (337). Casi una repetición –con sutil transformación– de este choque tendrá lugar en E_{1.15}, cuando, ni bien ha entrado, “*Catalina se para detrás de Tony y le pasa la mano por el pelo. Tony, gentilmente, se la quita*” (342).

Aurelito entra y lo saluda, “*Tony no contesta pero lo mira con ternura*” (337), lo cual marca una diferencia en relación a la madre. El enigma sobre Tony se acrecienta en la misma E_{1.10}, al ponerse de relieve el contraste entre el tiempo en que era un muchacho atractivo y “todos se viraban a mirarlo” y el presente, donde es prácticamente una sombra:

AURELITO. [...] ¿De dónde sacaría tanta hermosura?

NIDIA. Las muchachitas del pueblo se hacían que iban a comprar muebles, pero aquello no era más que un paripé para ver a Tony.

ALEIDA. Él tenía de dónde escoger. ¡Pero no! Tuvo que casarse con Adelina.

NIDIA. ¡Abuela! Adelina no tuvo la culpa. [...]

ALEIDA. Yo sabía cosas que tú no sabías.

AURELITO. ¿Qué cosas?

ALEIDA. (*Cambiando de tema.*) Yo sé lo que digo. (338)

Por primera vez habla Tony hacia el final de E_{1.13} y es a Aleida: “Abuela..., música”, curiosamente luego de que Aurelito se refiera con odio al éxodo del Mariel y

mencione, entre “la metralla” que salió de Cuba entonces, a los “locos”. La yuxtaposición del texto de Aurelito y la ruptura del silencio de Tony resulta elocuente. Ya Nidia había comentado que el día anterior su hermano había percibido la música en la maruga del niño. La idea de la música funciona como obsesión en Tony; suele echarla de menos, quizás porque en ella encuentra una forma de identificación para la que el lenguaje verbal resulta insuficiente. Es un sedante; Nidia lo sabe y, apenas ha empezado a sonar el tema en el tocadiscos, le pregunta si se siente mejor.

Es en el soliloquio en E_{1.16} y en el monólogo en E_{1.22} donde hallamos más pistas sobre lo que pasa en el interior de Tony. Ya comentamos aquel al analizar el diálogo, por lo cual ahora nos centraremos en este.

Si bien la primera parte del largo parlamento de E_{1.22} podría entenderse como soliloquio por el predominio de las dudas existenciales lanzadas al universo, prefiero analizarlo como monólogo, con un destinatario claro en la mente de Tony que son las cuatro mujeres, inmóviles según la marca escénica para apoyar el cambio de perspectiva. La segunda parte sí está nítidamente dirigida a la madre.

TONY. ¡Palabras, palabras, palabras! ¿Por qué nos mudamos tanto? Solo tengo ocho años y ya nos hemos mudado cuatro veces. ¿Por qué no vivimos en el mismo sitio? [...] Nuestra casa es la primera de la cuadra, la primera casa a la entrada del pueblo, pegada al cementerio. [...] ¿Por qué el anuncio allá fuera dice “La Flor de Union City”? ¿Por qué me han llevado a donde todo el mundo está vestido de blanco? Allá tienen acuarios pero no tienen tanques con renacuajos. ¿Por qué nos mudamos tan a menudo? ¿Cómo pudiera salir de esta casa? (*Tony va hacia la ventana y se para frente a Catalina.*) Tu voz es tan estridente. A veces me pregunto cómo puede existir la posibilidad de que yo haya salido de tu vientre. ¿Por qué no eres fuerte? ¿Por qué no eres honesta...? ¿Por qué no eres cariñosa...? ¡Abrazame, guíame hacia la luz, por favor, ilumíname! Yo no pedí haber nacido. Tú me trajiste a la oscuridad de este mundo. (349)

El empleo de la anáfora con aporía nos encima la duda vital de Tony –hasta ocho veces pregunta por qué–: él carga consigo una tara, una especie de herencia podrida que se revela a través de un viaje mental donde se funden tiempos y espacios, la Cuba del pasado –representada por el hogar de la infancia– y el exilio del presente –el

manicomio. Se ubica en su niñez pero es ya un adulto. El personaje vuelve a retrotraerse y, a diferencia del soliloquio de E_{1.16}, ahora su actitud no es pasiva: aquí trata –aunque en su mente, visible para nosotros gracias al cambio de perspectiva– de encontrar una razón, una respuesta, algo que calme tanta agonía. Sin embargo, no es capaz de discernir lo que le ocurre –lo que le ha ocurrido– pues ese conocimiento se encuentra en un nivel superior: el cuerpo de Tony es el crisol donde se purgan los errores, una cicatriz que sigue supurando como signo de una herida infecta.

Percibo en este ajuste de cuentas con la madre, desde la súplica, una cercanía con el Oswaldo Alving de *Espectros* cuando, en la escena última, suplica: “Madre, dame el sol” (Ibsen, 1881: 98). Las frases de Oswaldo y Tony, dirigidas a sus progenitoras, son casi idénticas: es “la catástrofe biológica del hijo y el avasallamiento moral de la madre” (López Núñez, 1964: 9). La diferencia esencial es que Catalina no llega a escuchar en el plano de la diégesis la confesión, el reclamo, la acusación del hijo. La enunciación de la falta de fuerza, dignidad y cariño en Catalina permanece atrapada en el interior de Tony y en quienes lo escuchamos. Me gusta pensar que esa iluminación por la que implora a la misma madre que lo ha hundido, a la vez que va aniquilando a Tony, le ofrece cierta inocencia que nos hace empatizar con él y nos obliga a salvarlo dentro del caos familiar.

En el segundo acto, “*Tony mira a Sara. Por un momento parece que le va a decir algo*” –¿quizás el chico percibe en ella a alguien menos viciado por la atmósfera de la casa?–, pero cuando Sara “*trata de tocarlo*” y le pregunta “¿Cómo te sientes, Tony?”, Catalina interviene contundente: “No, no lo vayas a tocar. Después de los últimos tratamientos no le gusta que nadie le toque la cabeza” (Martín Jr., 1982: 351). La madre niega al hijo el diálogo con los demás, lo continúa sojuzgando y se toma la libertad de inventarse excusas, de decidir lo que le gusta o no a Tony –quien, podemos suponer, ha sido tratado con electrochoques y otras maniobras médicas que lo han convertido casi en un vegetal.

Durante la cena, ya todos sentados, “*Tony mira el pavo pensativo, pero no dice nada*”; Nidia intenta acercarlo a la mesa, él “[...] *no hace nada y ella hala su silla*”, “Para que estés más cómodo”, le dice (364). Al rato, se levanta y sale, todos creen que se va a acostar pero regresa con una maleta y cierra, con su texto, el diálogo en la obra: “Nidia, llévame al hospital” (368). Por la acotación ya citada del listado de personajes –en Martín Jr. (1982a)– teníamos noticia de que Tony “*ha venido a pasarse el día fuera del hospital mental donde reside*”: la opacidad sobre el estado clínico real en que se

encuentra refuerza el simbolismo del personaje y aumenta la dimensión poética de la frase de cierre.

Su decisión final de abandonar la casa es el segundo gran giro dramático de la trama: totalmente inesperado, un golpetazo en pleno vientre. Para la familia, aunque se trate de algo habitual, supone el advenimiento de una nueva crisis que Tony está avizorando: en el cuerpo que es su casa, en la casa que es su cuerpo. Para el lector-espectador es constatar que el regreso al hospital significa el estallido del personaje ante la impotencia de no poder verbalizar, más que en su cabeza, el horror de todo lo que ha presenciado a lo largo del día, a lo largo de la vida, desde que a los diecinueve años manifestara los primeros síntomas de la enfermedad, e incluso desde antes. Este giro final de la obra parece dar la razón a lo dicho por Aurelito: la locura es en casa de los Valdés el único sinónimo posible de libertad. Como ha advertido Escarpanter (1986), “la frase final de Tony, el hermano enfermo, [...] es como una huida y un réquiem por estos seres imposibilitados para escapar de su mediocridad cotidiana” (63).

Analizados en conjunto los conflictos-enigma de Nidia, Aurelito y Tony, encontramos un eje común: la evasión, desde sus causas hasta sus consecuencias. Los tres han encontrado una forma de evadirse para postergar sus contradicciones esenciales: Nidia se ha refugiado en el trabajo incesante y la dedicación al funcionamiento del hogar; Aurelito, en el alcohol y el juego; Tony, en la locura y el silencio. Lo terrible es que sus mecanismos evasivos llevan años funcionando como una olla de presión que clama por ser abierta. Al colisionar, estas tres evasiones construyen el crecimiento dramático de *Sanguivin en Union City*.

Junto a tal ensamblaje, otro conflicto consolida la línea de acción principal: el choque de generaciones, unido a la integración sociolingüística. Es algo que afecta al sistema de personajes como un todo y lo ubica en relación interactiva con su entorno.

El conflicto generacional aparece sembrado en el alma de la familia y está marcado por el exilio, por la herida no cerrada en el interior de los personajes ante el hecho de haberse ido, la duda sobre el valor de haberse quedado. Importan aquí, como generadores de la crisis presente, la oposición entre exilio voluntario o impuesto y la imposibilidad de regresar al pasado para volver a tomar decisiones, según puede verse en E_{1.6}:

NIDIA. [...] Tenemos que dejar de hablar de la Revolución. Ya es hora de que empecemos a vivir en el presente.

ALEIDA. ¿Y me puedes decir qué encanto tiene el presente?

NIDIA. ¡Y dale con el cántaro a la fuente! Tú hubieras preferido quedarte, ¿no?

ALEIDA. ¿Y qué alternativa tenía yo? Toda la familia decidió irse y a mí me arrastraron. Nadie me pidió mi opinión.

NIDIA. Bueno, pues vamos a pedirte tu opinión ahora.

ALEIDA. Ahora... no, mi'jita, ya es demasiado tarde. (Martín Jr., 1982b: 334-335)

Vuelven a ser Nidia y Aleida quienes, a propósito de las fotos viejas halladas en una gaveta, representan los polos generacionales:

ALEIDA. Yo debería de pegar esas fotos en un álbum, pero necesito las esquinitas.

NIDIA. Abuela, yo creo que esas esquinitas ya no las fabrican. ¿Por qué no me dejas comprarte uno de esos álbumes magnéticos?

ALEIDA. A mí esos no me gustan. Parte del entretenimiento de pegar las fotos es ponerles las esquinitas. (345)

Sin embargo, esta escena concluye con una propuesta de conciliación intergeneracional cuando Nidia pide a la abuela que le lea una misiva familiar.

El dilema constante de los personajes en su integración al entorno es abordado desde diversas ópticas a lo largo del presente capítulo pero resulta particularmente notable en el aspecto sociolingüístico. Nenita le pregunta a la madre si habla inglés y ella admite: “¡No, qué va, si me dio una vergüenza con Leandro! [...] Porque él había estado pagando las clases de inglés con aquel jamaiquino que vivía en Guanajay. A él yo lo entendía, pero cuando llegué aquí, ni papa, como si me estuvieran hablando en chino” (329). El idioma como marcador de la idiosincrasia y de la unidad familiar es un reclamo de la generación más vieja. Peter es puertorriqueño y solo habla inglés; Aleida ve en ello un peligro y, refiriéndose a su nieta, afirma: “Yo espero que no hagan el mismo disparate con Ileana y le enseñen a hablar español” (337). La abuela teme que sus nietos vayan perdiendo la lengua familiar y Aurelito bromea utilizando la norma castellana: “No os preocupéis, vuestra familia nunca permitirá que vuestros nietos olviden la ilustre herencia cultural que les habéis legado. ¡Es como una maldición gitana!” (338). Hablando de sus alumnos, Sara menciona el idioma como marca cultural de diferencia y genera hilaridad:

SARA. [...] A mí antes me molestaba mucho cada vez que me preguntaban si yo hablaba castellano o español. Yo les trataba de explicar que era el mismo idioma..., pero simplemente no había forma de que me entendieran. Ahora ya no me preocupo y cuando me hacen la pregunta les digo: “Los zapatos de la zarzuela están en el zarzal de Zenaida”, y ellos se quedan maravillados con el castellano. (*Todos ríen.*)

El dramaturgo demuestra un firme pulso dramático. La obra sostiene todo el tiempo la atención del lector-espectador gracias a la alternancia de escenas de tensión y distensión de los conflictos. Buena muestra de las segundas es E_{1.21}, donde la abuela y sus dos nietas conversan a propósito de los vericuetos argumentales de la telenovela que están transmitiendo. Y perfecto ejemplo de cómo se enlazan unas y otras es la secuencia de escenas finales del segundo acto, cuando las violentas peleas familiares suceden en alternancia con unidades donde priman el humor y la integración de las costumbres propias con las adquiridas en el exilio, en un estilo que va definiendo el género tragicómico –más que puramente cómico– del texto.

PETER. (*Entrando.*) ¿Frijoles negros? ¿Con pavo?

NENITA, NIDIA Y SARA. (*Al unísono.*) ¡Los frijoles negros pegan con todo!

ALEIDA. (*A Peter.*) Peter, ¿cómo tú puedes comer pavo sin frijoles negros y flan?

PETER. Ok, ok, abuela..., ¿y por qué no? Estos americanos no saben lo que se están peldiendo. (363)

La perspectiva externa predominante en la acción de la obra se ve afectada por dos cambios a perspectiva interna explícita, correspondientes con los parlamentos de Tony en el primer acto, en E_{1.16} y E_{1.22}, ya estudiados en lo concerniente a la escritura. La primera de ellas se extiende desde la acotación que antecede al soliloquio –“*todos [...], excepto Tony, quedan inmóviles en escena*” (343)– y hasta la que lo sucede –“*todos [...] reanudan sus actividades cuando Tony ocupa su posición original*” (344). La segunda se ubica hacia el cierre del primer acto; abre cuando “*Nidia, Aleida, Nenita y Catalina se quedan inmóviles en sus respectivas posiciones. Tony se levanta de la silla en donde ha estado sentado y camina hacia la ventana*”, y cierra cuando “*Tony se*

sienta en la misma silla que había ocupado antes de comenzar a hablar [y las mujeres] continúan sus actividades” (349).

Ninguna de estas dos intervenciones posee, pese al ajuste de perspectiva que proponen, elementos suficientes para indicar un cambio de cuadro, por lo cual paso a considerarlas como cápsulas dentro de sus respectivas escenas. A continuación hago la prueba de leer la secuencia de diálogos elidiendo la parte que se corresponde con la primera cápsula en E_{1.16}:

AURELITO. [...] ¡Juega, Peter!

PETER. ¡No me grites!

AURELITO. ¡Vamos, vamos! Juega, juega. ¡Coño!

NIDIA. (*A Aurelito.*) Está bueno ya. Estás tomando desde anoche. Sube y date una ducha fría. Cuando termines, baja a tomarte un par de tazas de café.

No te voy a dejar que nos echas a perder la cena. ¿Me oíste?

AURELITO. (*Da un manotazo, tira los dominós al piso.*) ¡Sí, mi general!

[Suspensión relativa: soliloquio de Tony]

Aurelito sale.

NIDIA. (*A Peter, que continúa guardando los dominós.*) Perdóname, Peter, que te haya interrumpido el juego. (343-344)

Que el diálogo base de C₁ siga siendo autónomo, pueda continuar sin mayor dificultad, no significa que la cápsula sea prescindible; todo lo contrario. Este soliloquio de Tony funciona magistralmente en el sitio donde el autor lo ha colocado, desde el cual dispara hacia tres vectores interconectados: primero, empezamos a descubrir al personaje a través de su propia voz y su universo; segundo, como lectores-espectadores estamos en ventaja con respecto al resto de caracteres al ser partícipes de algo que ellos desconocen; y tercero, la acción dramática –y, sobre todo, su recepción– entra en una especie de oasis pasajero gracias a la distensión que genera el soliloquio en medio del caos en que se ha convertido la discusión. Es, entonces, un éxito del orden dramático la ubicación del parlamento de Tony en este punto preciso de la trama.

En el segundo caso, el monólogo en E_{1.22}, es útil advertir cómo la lucha interior del personaje –que el público ha presenciado pero los demás caracteres presentes en escena no, al estar congelados– logra hacerse perceptible en la línea dominante de perspectiva externa. Ya Tony se ha sentado tras su monólogo –lleno de dudas existenciales y recriminación hacia sus familiares– y Nidia va hacia él, “*le acaricia el*

pelo” y le pregunta: “¿Qué te pasa? ¿Por qué estás tan agitado? ¿Quieres un té?” (350). Los personajes pueden desconocer ciertas cosas de los otros y ser sordos y ciegos en la diégesis, pero los intérpretes de una escenificación potencial estarían cohabitando el espacio, y “escucharían” y “verían” en la realidad de la escena. Me resulta encantador advertir cómo el dramaturgo pone en evidencia la convención teatral al cerrar su primer acto con este rico juego en el plano dramático que nace de la fricción del plano escénico y el diegético.

Con lo expuesto hasta aquí podemos determinar que la construcción dramática de la obra es cerrada en el seguimiento del día familiar y aparece tejida por los conflictos y giros dramáticos. Cabría proponer una estructura interna compuesta por una amplia prótasis entre E_{1.1} y E_{1.13} –cuando ya todos los personajes se han presentado e intervenido, incluyo Tony–, una epítasis también extensa entre E_{1.14} y E_{2.12} –donde los conflictos se desarrollan *in crescendo* hasta que Sara abandona la cena–, una breve catástasis entre E_{2.13} y E_{2.14} –especie de remanso reflexivo ante lo que viene–, y una catástrofe en E_{2.15} –con el golpe que es el texto final de Tony–, que se extiende quizás hasta las acciones latentes ubicadas inmediatamente después del final del texto: ¿qué pasa con esta gente a partir de ese momento?

Al ejecutar un corte sincrónico en E_{2.6} –cuando Aurelito está acorralando a Nidia– y aplicar el modelo actancial, los actantes han quedado ubicados de la siguiente forma: sujeto (S): Aurelito; objeto (O): que Nidia confiese en público su homosexualidad; destinador (Dest₁): Leandro; destinatario (Dest₂): la familia; ayudante (A): Sara; oponente (Op): Nidia. La ubicación de Leandro como Dest₁ solo es comprensible en el conjunto de la obra y tras profundizar en el conflicto de S, cuya furia solicita tener a los miembros de la familia como Dest₂ central de O. Lo más curioso de este ejercicio de aplicación del modelo ha sido constatar que Sara resulta A de S sin saberlo, pues su propósito es idéntico al de Aurelito. Ambos persiguen que Nidia desnude su intimidad ante la familia, aunque ambos poseen móviles distintos: el hermano, la sed de venganza, el ansia de desquitarse de la predilección del padre por ella; la amante, el afán reivindicativo, incluso feminista. Una paradoja magistral que el dramaturgo coloca en el centro de la acción: dos personajes diametralmente opuestos cercan a la protagonista, acentúan una disyuntiva que la obra no resolverá.

El autoritarismo y la intolerancia destacan, pues, como claves que atraviesan la línea de acción principal y van solidificando el conflicto de los personajes en conjunto: la imposibilidad de ser felices en el ámbito familiar que los contiene y la incapacidad

para cambiar esa situación. Así lo ve también Martínez (1992), para quien Martín Jr. enfatiza “el cuestionamiento de la autoridad como elemento unificador de la familia –venga de donde venga ese poder– y [...] la crítica a cierto comportamiento humano que se resiste a reconocer la vida como un proyecto hacia adelante y, en su lugar, la mitifica como un sistema de valores predeterminados e inamovibles” (787).

4.4. Tiempo

Transcurre *Sanguivin en Union City* a inicios de los años ochenta, en fecha posterior al éxodo del Mariel en mayo de 1980, suceso que aparece referido por Aurelito en E_{1.13}: “los cubanos se metieron en un montón de deudas tratando de sacar a los familiares por el Mariel” (341). Se ha comentado que Sara vino por primera vez a la casa en 1974, y en E_{2.4} ella misma dice a Nidia: “[...] llevo siete años sentándome en esta mesa. Siete años esperando a ver si tú finalmente decides salir de esta casa” (355). Si consideramos que los personajes hacen referencias exactas, tendríamos que situar la acción el jueves 27 de noviembre de 1980, pero esto enmendaría la acotación inicial del autor que ubica la obra en 1981, y también a Gilmore (2002), quien, guiándose por esta, ubica la obra “during the years of the Reagan presidency” (93).¹¹⁴ Cualquiera de los dos podría ser, sin mayor consecuencia para este análisis, el año en que se desarrolla la trama.

Los indicios de tiempo patente aparecen desde el comienzo del primer acto, que ocurre “*por la mañana muy temprano*” (Martín Jr., 1982b: 325). Ya en el segundo, “*todo está listo para la cena*”, con lo cual somos conscientes de las varias horas transcurridas; Nidia precisa: “Son las cinco y treinta” (351). La concentración máxima de la acción de la obra en un arco temporal de menos de un día, del cual se focalizan dos porciones de tiempo diegético –correspondientes con las escenas temporales C₁ y C₂– separadas por una elipsis progresiva única –nexo N₁– de varias horas de duración en la diégesis pero quizás apenas unos segundos en la escenificación, otorga al tiempo dramático aquí la cualidad de concatenar los sucesos cotidianos de la familia protagonista con una vertiginosidad pasmosa. A la par –maravilla que el teatro regala

¹¹⁴ [Durante los años de la presidencia de Ronald Reagan] en Estados Unidos que, como es sabido, se extendió entre enero de 1981 y enero de 1989.

siempre que la maestría del autor lo permite—, el lector-espectador logra adentrarse, tras compartir la experiencia de este “día”, en la vida entera de los personajes.

La estructura temporal de *Sanguivin en Union City* queda representada, entonces, según la siguiente fórmula: $C_1 + N_1 + C_2$. Parece, en principio, muy sencilla, pero no lo es tanto.

La isocronía dominante en el interior de ambos cuadros o escenas temporales se ve afectada en dos ocasiones, que se corresponden con la ruptura de perspectiva temporal que el autor introduce al sumergirse en la mente de Tony y hacernos partícipes de esa inmersión, en los segmentos —comentados al analizar la acción— de $E_{1.16}$ y $E_{1.22}$. Interesa advertir, desde el punto de vista del tiempo dramático, cómo en dichos segmentos el cambio de la perspectiva externa a la interna explícita puede afectar de diversas maneras al tratamiento de la continuidad temporal, en una productiva fricción entre diégesis y escena.

En el primero de los casos, Tony enuncia en medio de su soliloquio: “Hoy es el día más feliz de mi niñez” (343), y con ello indica que se ha retrotraído a una época pasada, es decir, ha hecho un salto regresivo en la diégesis. La idea de que el personaje pueda habitar ese nuevo tiempo, a través de la palabra dicha pero quizás también de su accionar físico —aunque no haya indicaciones al respecto, una acotación final sugiere que cabría la posibilidad: “*los personajes reanudan sus actividades cuando Tony ocupa su posición original*” (344)—, instaría a incluir en la estructura temporal de la obra un nuevo cuadro de duración idéntica al parlamento de Tony. Sin embargo, considerando el carácter de este segmento como una cápsula, y teniendo en cuenta que no hay sugerencia de transformación espacial ni de configuración personal, resulta oportuno plantear que esta intervención de Tony ocurre durante una suspensión temporal relativa dentro de C_1 , que “consiste estrictamente en una detención del tiempo ficticio de la fábula pero sin detener el curso del tiempo real de la escenificación. Se trata, pues, de una pausa ‘llena’ de contenido dramático” (García Barrientos, 2001: 84).

La propuesta del dramaturgo afecta, en este caso, a la velocidad interna del drama, y por tanto a su duración relativa. Mediante un mecanismo de dilatación, el tiempo escénico sigue aquí transcurriendo cuando la fábula central está detenida y asistimos, ante la inmovilidad marcada de los personajes —que no se sumergen, a diferencia de nosotros, en lo relatado por Tony, es decir, que siguen formando parte de su propio universo sin que esta alteración técnica los perturbe—, a la evocación de la infancia. La representación se llena entonces con lo que pasa por la mente de Tony, que

el autor ha querido poner en su voz y, así, convencionalizar al máximo. “La interiorización es, pues, ahora explícita”, afirma García Barrientos (84) al definir la particularidad de la dilatación como procedimiento de construcción dramática. De este modo, lo que podría consumir unos segundos en la subjetividad de Tony se convierte en un soliloquio que durará bastante más en su plasmación escénica, teniendo en cuenta la decisión que tome un director potencial de que el intérprete acelere o ralentice lo enunciado con el fin de significar su carácter onírico.

En el segundo de los casos ocurre algo similar. Que el extenso parlamento de Tony en medio de $E_{1.19}$ sea monólogo en lugar de soliloquio no impide que vuelva a repetirse aquí, a nivel de construcción del drama, la fórmula de la suspensión temporal relativa con dilatación. La cápsula entra ahora con la marca en acotación de la inmovilidad de los demás personajes, instante en que la temporalidad base de C_1 se suspende de nuevo, para regresar cuando Tony termina de hablar, vuelve a sentarse y las mujeres que lo rodean tornan a sus actividades.

En otro momento parecería asimismo verse afectada la velocidad interna cuando tenemos la sensación de que $E_{2.3}$, que abarca solo dos páginas en el libro, debería consumir casi treinta minutos del tiempo diegético, según indican los diálogos. Parece bastante improbable que se trate aquí de una condensación temporal como recurso dramático; más bien achaco a Nidia una “imprecisión adrede” al decir “Ya van a ser las seis”, con la intención de que Catalina y Aleida se retiren y quedarse a solas con Sara.

Hacer el encaje de la extensión de cada escena temporal en el plano de la escritura con la posible duración de las mismas en un montaje ideal, permitirá componer el tiempo escénico. El tiempo dramático focaliza, como ya hemos visto, un solo día de la diégesis, y si decidimos que cada página del libro en la edición citada corresponde aproximadamente a dos minutos de representación –dado el número de palabras–, nos quedaría: C_1 (veinticinco páginas, cincuenta minutos, primer acto) + C_2 (dieciocho pp., treinta y seis min, segundo acto). A esto se suma la velocidad isocrónica dentro de cada escena temporal –con la salvedad de las dos intervenciones de Tony, recién aludidas, en $E_{1.16}$ y $E_{1.22}$ – y el ritmo de intensidad exterior que caracteriza la obra en su conjunto gracias a la porción de tiempo diegético que consume N_1 . Con todo ello obtendremos que, de las varias décadas que la diégesis abarca, la extensión patente es de diez-doce horas, de las cuales la trama focaliza unos ochenta y seis minutos, repartidos en dos momentos de un día. La resolución escénica por parte del director alargaría la

escenificación incluso hasta la hora y media, en la cual quedaría representada toda la fábula de *Sanguivin en Union City*.

Para recomponer el mapa cronológico del tiempo ausente he intentado, ante todo, seguir las pistas de la fecha de llegada de la familia a Estados Unidos. Aunque no queda claro, con toda seguridad ocurrió antes de 1974, año que se menciona como la primera vez que Sara se unió a la celebración de Thanksgiving. Otro dato temporal es el tiempo que estuvieron casados Catalina y Leandro hasta la muerte de este: “Cuarenta y seis años... son muchos años”, rememora la madre (360). Y posiblemente la más remota alusión temporal en la diégesis sea el año 1917, cuando Aleida y su marido llegaron por primera vez a Cuba y alquilaron una casita (368).

Los diálogos ofrecen información sobre tiempos ausentes más próximos o más alejados de la temporalidad patente. En orden de cercanía aparece “anoche”, cuando al parecer en la familia decidieron “dejar de hablar de la Revolución” (334); también es el momento en que Aurelito empezó a beber, según informa Nidia a Sara en E_{2.4}. “Ayer” tuvo lugar el incidente en el trabajo de Nidia (326) y ella salió a “comprarle unos zapatos nuevos” a Tony (334); también Aurelito fue “ayer mismo [...] a ver una casa en ‘Chery Hill’ con un jardín al frente” (363). En la noche de Thanksgiving del año anterior fue cuando compraron “ese alcohol de reverbero” (330) y “el último Sanguivin que pasamos con papá” resultó especialmente significativo para Aurelito (368); en tanto “las navidades pasadas” son rememoradas por Aleida en relación con su biznieta Nereida (349). Los orígenes del exilio familiar llegan en voz de Nidia: “La ropa congelada me recuerda mi primer invierno aquí” (335). Más inespecífico en la cronología resulta “aquel día” en que Aleida empezó a sospechar de la enfermedad de Tony (332).

Al pasado más lejano pertenece toda el recuerdo de Guanajay: “las peleas entre papá y Clotilde” que Nidia comenta (335), o los paseos de Tony, junto a Nidia y Aurelito, “a la matiné del cine Menelao Mora” (338). También el pasado en Cuba es visto como un todo, cuando se hacía trabajo voluntario y se iba al campo a cortar caña (353).

Al futuro ausente pertenecen acciones próximas de los personajes o anhelos postergados. Es el caso de Aurelito que dice a la madre: “[...] te voy a dar mi parte para los gastos de la casa... la semana que viene” (359), y sueña ante todos en E_{2.10}: “Mis hijos también se van a criar en una casa propia” (363). Sara se despide de Nidia: “Nos vemos el sábado” (367).

Presente *versus* pasado vuelven a ser fuente de conflicto entre los personajes. La música funciona como elemento potenciador de este choque. Mientras escucha a Donna Summers, Nenita le dice a Nidia: “La música disco levanta el ánimo. ¿Tú no te aburres con todas esas canciones de la Cuba del ayer?”. La necesidad de olvidar para reinventarse, paradójicamente unida al miedo por perder la memoria y quedarse sin recuerdos, parecen guiar a Nenita cuando continúa hablando con su hermana:

NENITA. [...] ¿Por qué tanta nostalgia? Yo vivo en el presente, con muy pocos recuerdos del pasado... Pero a veces... es como una película. Una película a la cual le faltan pedazos [...] ¿Se me estarán olvidando las cosas? ¿Y me importa? Lo que importa es que estoy aquí, en Union City, en New Jersey, en los United States... Aquí... ¿Tú te recuerdas de cómo era la vida en Guanajay? [...] ¿Tú te recuerdas todavía de las caras de tus compañeros de colegio? (325)

A lo que Nidia contesta: “Nenita, ¿te has dado cuenta de las veces que en esta casa se dice ‘tú te acuerdas?’” (326). “De repente la espiral que describe el movimiento del ayer al mañana se ha detenido y la sucesión del tiempo no tiene otro sentido que aquel derivado del ‘¿te recuerdas?’”, que como un eco rebota de una pared a otra en esta modesta casa de Union City” (Martínez, 1992: 787). En la misma línea se ubica el diálogo de E_{1,5}, entre los dos personajes que, por sus edades, más experiencia vital conservan:

CATALINA. [...] Yo me acuerdo de las caras, pero los nombres... se me olvidan.

ALEIDA. Y te seguirás olvidando más y más. Es como si toda la familia estuviera tratando de olvidar. Yo no trato de olvidar. Yo lloro cada vez que no me acuerdo... (Martín Jr., 1982b: 333)

Ante el extremismo político de Aurelito, Nidia desdibuja la posibilidad de volver al pasado, echa por tierra la existencia de aquel tiempo-espacio que el exilio idealizó e introduce en el debate la cuestión política: “[...] A ti lo que te pasa es que tú crees que puedes recuperar un pasado heroico y glorioso en una isla imaginaria... que en realidad nunca existió. Tú no acabas de entender que la Revolución triunfó en 1959 y que todo aquello cambió. ¡Que nada es lo mismo y que jamás volverá a ser como lo fue antes de la Revolución!” (366). Nidia parece aquí casi una portavoz del dramaturgo, quien ha

admitido, en referencia a Aurelito: “The antagonistic brother is fighting to recognize a glorious heroic past that probably never existed” (cit. en Klein, 1983).¹¹⁵

La oposición conflictual recuerdo *versus* olvido llega a su punto cumbre en E_{2.13} cuando, a la añoranza de la madre por recuperar el tiempo en que “esta familia se sentaba a comer junta y nos divertíamos de lo lindo”, la propia Nidia se enfrenta con la convicción que ya le advertíamos en la primera escena de la obra, ahora multiplicada: “Cuándo vamos a parar de estar viviendo en el pasado y afincar los pies en el presente... ¿cuándo? Mamá, todos esos recuerdos son una ilusión, simplemente memorias. La familia ha cambiado. Cuba ha cambiado y posiblemente nunca fue tan maravillosa. No podemos seguir viviendo de los recuerdos”. Catalina duda: “Pues si me quitan mis recuerdos... ¿qué me queda?”, y Nidia es definitiva: “¡El futuro, mamá, el futuro!” (367). La propuesta del personaje reconoce imposible el éxito del porvenir familiar –la superación de su incapacidad para ser felices– mientras las anclas continúen en el pasado.¹¹⁶

Resulta útil advertir la importancia del tiempo en lo que respecta a la diferencia generacional. Si bien ya hemos atendido al valor de este conflicto dentro de la línea de acción principal de la obra, apunto ahora otro ángulo que afecta al significado temporal dentro del sistema de personajes. Tres generaciones separan a Aleida de su biznieta Nereida y el veloz avance tecnológico impacta de una forma ya incomprensible para la anciana, que el dramaturgo trata desde el humor:

¹¹⁵ [El hermano antagonista está luchando por reconocer un glorioso pasado heroico que probablemente nunca existió.]

¹¹⁶ Un rico análisis de cómo el recuerdo afecta de distinta manera el carácter transcultural de los personajes de la obra se encuentra en Gilmore (2002), quien diferencia claramente los polos que representan los hermanos: “Aurelito’s limited recollections of his Cuban childhood focus not on real places or events but on a mythologized family tradition focused on gender and on race”, a la vez que “For sisters Nenita and Nidia, as for [...] Sara, Cuba is increasingly becoming a creation of the imagination, a fictional space pieced together from recollections, fading photographs, and family anecdotes. [...] Their identity is focused neither on sites of memories, which they lack, nor on self-created myth, but on a vague historical understanding of the past” (98). [Los limitados recuerdos que Aurelito posee de la infancia en Cuba no se centran en lugares o hechos reales, sino en una tradición familiar mitificada y enfocada en el género y la raza. [...] Para las hermanas Nenita y Nidia, así como para Sara, Cuba se va convirtiendo cada vez más en una creación de la mente, un espacio de ficción recompuesto a partir de recuerdos, fotografías descoloridas y anécdotas familiares. [...] Sus identidades no se centran en los espacios de recuerdos, de los que carecen, ni en los mitos autocreados, sino en una vaga comprensión histórica del pasado.]

ALEIDA. [...] El otro día tenía una de esas cosas puesta en las orejas. Yo me creí que se había quedado sorda.

NENITA. Abuela, lo que tenía era un *walkman*.

ALEIDA. ¿Un *walk* qué?

NENITA. Un *walkman*. Es como una radio para oír música.

ALEIDA. Las navidades pasadas esa niña vino aquí con un radio que era casi del tamaño de una maleta, y ahora el que tiene es una miniatura. ¡Este país es algo muy serio! (349)

Un objeto destaca en el significado temporal: el reloj que en el pasado Aurelito recibe de manos del padre moribundo. El hijo piensa que es un regalo para él, cree que simbólicamente el padre le está devolviendo el tiempo que le ha quitado –y con él le está restituyendo su condición de hijo, tan maltratada. Pero se equivoca: es un reloj para Nidia, ella es su preferida, su auténtica heredera, no se lo entrega él mismo porque no quiere hacerla sufrir por su enfermedad, o acaso porque quiere que sea el hijo quien sufra y vuelva a recibir el desprecio de su propia boca. Leandro actúa de la forma más dura posible y lega a sus hijos una herencia de odio.

En el momento de su escritura, *Sanguivin en Union City* resultó un drama absolutamente contemporáneo. Las menciones que la obra hace a eventos como el éxodo del Mariel acentuaban tal tono, imprimían veracidad al relato y permitían la empatía sociopolítica del lector-espectador que conservaba estos sucesos en su imaginario reciente. Con los años, el anclaje de la obra la acerca más al drama histórico; sin embargo, la riqueza de la fábula provoca una identificación que supera el marco temporal de la diégesis y genera un disfrute no sujeto al conocimiento de los referentes inspiradores de la escritura, seguramente dada “la actitud participativa que [el autor] despliega en este constante viaje al pasado”, al reescribir la experiencia real mediante la ficción y devolverla “al público no como una lección que debe ser aprendida, sino a la manera de una hipótesis de interpretación que uno está en libertad de asumir o disentir” (Martínez, 1992: 785).

4.5. Espacio

La acción se desarrolla en la cocina de la familia Valdés en Union City, New Jersey. Es una casa modesta. La cocina es grande y también sirve de comedor. En el foro izquierdo hay un fregadero doble. La cocina está equipada con todos los menesteres que tal habitación requiere. Sobre la estufa hay una sartén y una cazuela llenas de agua jabonosa, de la noche anterior, preparativos de la cena de Thanksgiving. No es una cocina lujosa, ni último modelo; aunque está arregladita, vemos que el tiempo ha pasado por ella. Tiene una ventana que da fuera, desde donde se ve un letrero de un restaurant cercano: “La Flor de Union City”. (Martín Jr., 1982a: 782)

Por esta acotación, así como por la que abre el primer acto, nos enteramos del espacio patente y sus características básicas: “*Nenita entra en la cocina y se dirige hacia la estufa. [...] Nidia está sentada a la mesa*” (Martín Jr., 1982b: 325). Será este el ámbito único de la trama, y a él pertenece además un fragmento del pasillo de la casa al que se hace referencia en acotación cuando Nidia cuelga su abrigo (334). El título de la obra y las referencias de los diálogos enmarcan la ubicación de esta casa familiar en Union City, New Jersey. En palabras de Martín Jr., la acción transcurre en esta localidad por tratarse de un “warm and friendly middle-class little town, with a taste of Cuba and a wonder of urban revitalization” (cit. en Klein, 1983).¹¹⁷

Esencialmente latentes son las estancias de la casa a las que se hace mención. Dentro de ellas, el cuarto de Tony (Martín Jr., 1982b: 334), y la sala, desde donde se escucha “*la voz de Sara*” cuando esta llega (351) y hacia donde Sara mira pues “*todos están viendo televisión*” (355). También hay un piso alto donde Nenita y Peter, al parecer, viven con su hija, pues en E_{2.11} Nenita pide al marido: “Peter, baja a Ileana, que ya nos vamos a sentar” (363).

Para Nenita “Esta casa es tan tranquila cuando todo el mundo está durmiendo” (325), mientras que Nidia manifiesta “(*Mirando el cielo gris desde la ventana.*) ¡Qué día tan lindo!” (326). Desde la primera escena se advierte, así, el tono irónico con que los personajes dan fe de su difícil adaptación al espacio que habitan, señalando dos

¹¹⁷ [Cálido y acogedor pueblecito de clase media, con un sabor de Cuba y una admirable revitalización urbana.]

cuestiones básicas que regirán la trama: las relaciones personales en el seno familiar y las diferencias contextuales entre el exilio y la tierra natal.

El espacio patente único de la cocina resulta altamente significativo. Es la caja cerrada dentro de la cual los miembros de la familia repiten las mismas acciones: toman café, se sientan a la mesa, cocinan, friegan, sacan algo del refrigerador... Pero a la vez es el lugar donde, como reza la acotación, se nota con impasibilidad el curso de los años, el estrato social al que la familia no ha dejado de pertenecer. La rutina de las pequeñas tareas cotidianas va dibujando la noria en que todos se mueven. Para Sara, la única que tiene la suerte de mirar desde fuera de la casa pues no vive en ella, está claro: “[A Nidia.] Union City... ¿cómo es que tú te empantanaste en este microinfierno?... Y en esta casa que es como Alcatraz, de donde no hay escape” (354).

Las fotografías del montaje inaugural de la obra en español (Duo Theatre, 1984) ofrecen pistas sobre cómo las sugerencias espaciales del dramaturgo fueron leídas y cómo esa idea de encierro se acentúa en la representación. El diseño de escenografía de Randy Barceló presenta una planta trapezoidal, a partir de la cual se levantan las paredes de la cocina, tapizadas en papel –solo queda libre la cuarta pared que nos permite husmear en la vida de los Valdés–, las puertas, las ventanas con cortinas y todos los elementos que componen la estancia: frigorífico, horno, alacenas, fregadero, mesa familiar, sillón, sillas, candelabros, cuadros y hasta una imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre. Del techo pende una lámpara y el suelo está todo cubierto por lozas estampadas. Una puerta abierta deja entrever una pared también tapizada que supuestamente conduce al pasillo latente que ya no vemos, y las luces de John Senter iluminan desde fuera las ventanas de cristal, convertidas en una presencia que todo el tiempo recuerda que el espacio exterior existe. Tales elementos, así como el vestuario, apoyan la idea de “un teatro de factura tradicional, propio del realismo costumbrista o del naturalismo”, advertida por Barquet (2007b: 172).

De vuelta al texto, dentro de la cocina hay un objeto que cobra particular importancia semántica: la mesa. Alrededor de ella se mueven todo el tiempo, discuten; en ella preparan los alimentos, comen; sobre ella escriben, juegan dominó. Pero su gran valor topológico llega en E_{1.5} cuando, tras el emotivo parlamento de Aleida sobre el valor de la memoria que termina con “yo lloro cada vez que no me acuerdo”, Catalina afirma: “Mamá, esta mesa se tambalea” (Martín Jr., 1982b: 333). Por supuesto que se trata, en la diégesis, de la mención a algún defecto de la vieja mesa. Pero en lo profundo, en contraste con lo que se venía hablando, me parece entrever una metáfora

poderosa de la mesa como casa, como cultura, como familia. El parlamento de Catalina –incluso quizás sin que ella tenga conciencia de esto como personaje– coloca la historia en otro nivel, le da otro vuelo, al defender la tesis de que sin memoria, sin recuerdos en común, la familia queda expuesta a la barbarie, se va deteriorando como esa mesa medio coja que, sobre el suelo inestable de la cocina, ahora se tambalea. Aleida acuña tal sentido metafórico al responderle a la hija: “Yo estoy convencida de que en esta casa no hay nada que esté derecho”. ¿Acaso los cuatro hermanos representan, también tropológicamente, las cuatro patas de la mesa, todos diferentes pero todos necesarios para recomponer el álbum familiar?

El mantel bordado que debe cubrir la mesa en las celebraciones familiares, como la que tendrá lugar la noche de la acción, aparece igualmente semantizado con la carga del devenir –el deterioro– familiar. Catalina lo trae en E_{1.8} y afirma: “Estos bordados están perdiendo todo el color”, a lo que Nidia, que siempre intenta poner parches a las situaciones y funcionar como sostén, riposta: “Eso ni se nota después que se planche” (336).

Otro objeto relevante es el juego de dominó. Es la manera que Aurelito tiene de distenderse, de pensar en algo que no sea el caos familiar, de matar el tiempo. También se observa el juego de monopolio, que vuelve a cautivar a Aurelito en su deseo infantil de ganar. Destacable es la carta que Aurelito recibe y de la cual Aleida informa a Nidia en E_{1.20}: el objeto aporta información que él prefiere mantener en secreto y por tanto sirve a la hermana para tomar ventaja en el enfrentamiento.

De esencial fuerza dramática es la caja de recuerdos que Aleida conserva en la cocina. Se trata de una antigua caja de tabacos cubanos, es decir, ya como continente posee un gran valor para la memoria. Pero su contenido la hace aún más valiosa: papeles, cartas, fotos del pasado. Con la lectura de la carta de Magdalena por parte de Aleida a Nidia pareciera volver a estremecerse el mundo interior de la anciana –el de la nieta, el de quienes leemos o escuchamos– y poner en primer plano el dolor.¹¹⁸ “Yo

¹¹⁸ Gilmore (2002: 97) propone, a partir de esta escena, un fundamentado paralelismo entre Aleida y Nidia, al advertir cómo la naturaleza transcultural de la biografía de la abuela se repite en la vida de la nieta. “The latter’s intimate appreciation for her grandmother’s biographical confessions is in fact indicative of parallel transcultural experience whose commonalities transcend vast differences of chronology and of geography. Grandmother and granddaughter share their experience of losses from expatriation and personal challenges and gains related to emigration/exile. Each can recognize aspects of her own life-story in the other’s”. [El íntimo aprecio de esta última por las confesiones biográficas de su abuela indica, de hecho, una experiencia transcultural paralela cuyos elementos comunes trascienden grandes diferencias cronológicas y geográficas. La abuela y la nieta comparten la experiencia de las pérdidas de la

todavía me siento joven y quisiera estar aún con vida para cuando tú regreses”, le escribió antaño Magdalena a su hermano, pero ese reencuentro no fue posible. La caja de recuerdos genera así una emoción en Nidia: “Qué pena”, dice. Y la abuela concluye, mientras cierra la caja: “Sí, es triste. [...] He pasado tantas tristezas en mi vida que para mí es difícil llorar por algo. El corazón se va endureciendo con los años” (346).

Significativo es, siempre como referencia en pasado, el espacio ausente del pueblo de Guanajay, parte del ámbito mayor que es la Isla pero particularizado como la tierra natal de la familia. Llega a través de los “recuerdos vagos” de Nenita, “conectados con cosas muy aburridas: un calor infernal, los hombres tomando en el bar de la esquina, las groserías que les decían a las mujeres” (326). Para Aleida es el sitio donde se cultivaban los mejores tomates, donde estaba la “farmacia de Basilio Narváez [...] la mejor de Guanajay” (333). La mención del pueblo sobrevuela toda la obra como idealización del tiempo-espacio al que no se puede regresar y suele aparecer en oposición a la actualidad en Union City: “NIDIA. [...] ¿Por qué será que la ropa blanca se pone tan amarilla [en Estados Unidos]? Debe ser la falta de sol. Las sábanas... ¿no eran más blancas en Guanajay?” (335). A este espacio pertenecen asimismo otras menciones, como la tienda Amelita Novias en Cuba, que “tuvo que cerrar” (343).

No se olvide que Guanajay resulta además el ámbito al que se retrotrae Tony, un lugar detenido en el tiempo de su infancia, aquel sitio idílico donde vivió “el día más feliz de mi niñez. Nunca me había despertado tan feliz..., sintiendo el agua caer fuera del tanque... y el dulce olor del musgo húmedo”, mientras oía “el sonido de los cascos de caballos en el piso del establo” (344).

Ausentes son aquellos espacios próximos, contenidos en Union City y relacionados con el día a día de los personajes. El más importante, aunque poco referido, es el hospital donde Tony reside; aparecen también la oficina de Nidia, el estudio fotográfico de Aurelito que “no deja ganancias” (327), la calle por donde pasean Nidia y Tony, el negocio de los Meneses, la bodega o “Bergenslain”.¹¹⁹ Y también los más lejanos, todavía en el marco de Estados Unidos: Miami, “el cubano florideño” (327).

New York es un espacio ausente de relevancia, donde vive Sara y adonde Nidia aspiraría a mudarse, quizás como escape que ve a la casa familiar. Si Nidia se va, la

expatriación, de los retos y logros personales relacionados con la emigración / el exilio. Cada una puede reconocer aspectos de su propia historia vital en la otra.]

¹¹⁹ Alusión a la conocida vía comercial Bergenline Avenue.

madre pierde, por lo cual tiende a demonizar este espacio y a oponerlo al marco físico de la casa en New Jersey: “CATALINA. [...] ¿Con los peligros que hay allí? Además, los alquileres son muy caros. [...] Nidia, ¿qué tiene esta casa de malo? [...] está en un sitio tan conveniente. [...] yo sé que si te mudas vas a extrañar Union City. [...] Aquí la gente es más amistosa. Como es natural, no tiene la elegancia de New York, pero el ambiente es lo más parecido que tenemos a Cuba”. Vuelve, así, la conexión permanente –ese cordón umbilical que no acaba de ser cortado– con la Isla, a lo cual Nidia se niega tajante: “A mí las sustituciones nunca me han gustado” (337). Posteriormente, tras la llegada de Sara, hablando de los peligros de la ciudad, Nenita sigue caracterizando este espacio: “[...] por lo menos tú estás en el West Side. Tú te podrás imaginar lo que es trabajar en el South Bronx” (352).

Estados Unidos se aprecia también como generalidad y casi siempre para reforzar sus elementos negativos. Adela afirma: “Esa es la tristeza de este país. ¡Nadie se quiere preocupar por el prójimo” (331). La experiencia de Sara como maestra la faculta para asegurar: “Es que la educación en este país es algo muy serio. La ignorancia es aplastante. Llega un momento en que uno se da por vencido” (352).

Volviendo al significado espacial, regresa aquí el choque de espacios Cuba *versus* Estados Unidos mediante diversos recursos. Uno de ellos es la gastronomía, con la oposición entre el postre típico de Cuba, representado por la generación más anciana, con el clásico de la cena norteamericana de Thanksgiving, hecho por una generación más joven, y con la generación intermedia como árbitro entre ambas:

NENITA. ¿Dónde está el paquete de la mezcla del *cake*?

CATALINA. [...] ¿Pero para qué vas a hacer un *cake* si tu abuela va a hacer un flan?

NENITA. Ay, mamá, el flan no pega con el pavo.

CATALINA. Trata de convencer a tu abuela. (329)

Cuando Aleida entra a escena, ya en ausencia de Nenita, es rotunda:

CATALINA. Pero, mamá, ¿por qué tú insistes en hacer un flan? El flan no pega con el pavo.

ALEIDA. ¿Quién dice? ¡El flan pega con todo!

CATALINA. [...] Tú siempre nos obligas a comer tu flan. Lo que pega con el pavo es el “pay” de calabaza.

ALEIDA. [...] Pero el flan es mucho más sabroso. (333-334)

Se trata de un conflicto espacial y también generacional, que antes descubrimos importante en la línea de acción principal de la obra. Como afirma Gilmore (2002), “Throughout the dramatic text, as they are faced with decisions to include and to exclude specific foods, the characters also retain, modify, and discard memories and cultural allegiances, all of which simultaneously reflect and define who they are” (95).¹²⁰ Nenita sugiere comer el flan con cucharas plásticas –relacionadas con el concepto norteamericano de *fast food*–, a lo que Catalina responde: “Ten cuidado no te oiga tu abuela. [...] Ella jamás permitiría que su flan fuera tocado por una cuchara plástica” (Martín Jr., 1982: 342) –haciendo referencia a la tradición de cubiertos de metal, asentada en Cuba. La cubertería es, así, un objeto significativo del choque espacial y generacional.

Algo similar ocurre en la secuencia de la cena familiar, con tintes de humor que las diferencias de idiosincrasia vuelven a subrayar:

CATALINA. ¿Alguien quiere *cranberry*?

ALEIDA. A mí no me gusta el dulce con la comida. Los dulces son para postre.

CATALINA. El pavo siempre se come con *cranberry*.

ALEIDA. Eso es una invención americana. (365)¹²¹

Aunque no es solo este el exilio referido en el texto. España, desde donde emigraron a Cuba Aleida y su marido, aparece como espacio ausente en contradicción con la Isla y Estados Unidos, curiosamente también a través de datos de alimentación, en este caso del cultivo de la tierra. Es significativo que la primera acción del matrimonio al trasladarse a la Isla haya sido “sembrar una mata de uvas en el patio”, y que los personajes insistan en conciliar los polos: “Imagínate... una parra en el Trópico. Cuando parió por primera vez las uvas salieron tan amargas..., pero nosotros las

¹²⁰ [A lo largo de la obra, al enfrentarse a las decisiones de incluir y excluir alimentos específicos, los personajes también conservan, modifican y descartan recuerdos y afinidades culturales, que al mismo tiempo reflejan y definen quiénes son.]

¹²¹ *Cranberry* [arándano].

comíamos con deleite, como si fueran las frutas más deliciosas del mundo, y pretendíamos que eran tan dulces como las que habíamos dejado en España” (368).

La obra crea de este modo la sucesión de exilios España-Guanajay-New Jersey en los personajes que, generación tras generación, emigración tras emigración, han tenido que reinventar sus costumbres, sus formas de alimentarse. La idealización del espacio ausente de la Isla –el patio de la casa familiar, el antiguo adentro que ahora es el afuera–, junto a la demonización del espacio patente del exilio –la nueva casa en Union City, el antiguo afuera que ahora es el adentro–, regresan como marca en la evocación que del pasado hacen Aleida y Catalina, sin duda los dos miembros de la familia que mejor recuerdan la vida en Cuba:

ALEIDA. Niña, ¿por qué no lavas las cebollas en agua fría primero?

CATALINA. [...] ¿Así no lloro?

ALEIDA. Claro que no. Eso era lo que hacía mi madre en España.

CATALINA. Sí, pero eso a lo mejor nada más sirve para las cebollas españolas.

Estas son cebollas americanas.

ALEIDA. (*Mirando las cebollas.*) Y son tan chiquiticas también..., parecen rábanos.

CATALINA. Ay, vieja, qué ocurrencias. ¿Tú te acuerdas de las que cosechábamos en el patio allá en Cuba? Esas sí eran cebollas..., tan grandes..., tan lindas.

ALEIDA. Y sabían mucho mejor también. ¿Y qué me dices de los tomates? ¿Te acuerdas de aquellos tomates rojos, rozagantes, que se daban en el patio? Qué rico sabían... ¡Yo, la verdad, que no me explico qué es lo que tiene la tierra de Union City, porque los de aquí a mí me saben a aserrín! (330-331)

Estremece ver cómo esta unidad de diálogo concluye con la resignación a la existencia presente: “CATALINA. ¡Ay, mamá! No seas exagerada, que [los tomates de aquí] no saben tan mal. / ALEIDA. [...] qué se le va a hacer” (331).

El signo político vuelve a ser una marca en la oposición de la Isla y el exilio. Sara, que evidentemente se decepcionó del régimen comunista, idealiza no obstante su vida en Cuba al hacer balance de la dura cotidianidad en Estados Unidos desde su llegada hasta la actualidad. Al final de su monólogo en E_{2.3} también aflora la resignación a la vida que ha elegido y la imposición de tener voluntad para seguir

adelante. La función ideológica del diálogo, mezclada con la diegética y la poética, signa la insatisfacción vital de Sara que ya no se reconoce en la Isla ni en el exilio: el espacio partido ha desfigurado su concepto de patria. El personaje, en esta emotiva exposición del desarraigo –que podría extenderse transversalmente al resto del elenco–, pareciera ser portavoz del dramaturgo:

SARA. [...] Ya yo lo hice una vez en Cuba cuando había que aparentar lo contentos que estábamos de hacer todo aquel trabajo voluntario e ir al campo a cortar caña, y todo por la Revolución. [...] todos creímos en aquellos principios, en Fidel, en el sueño que hubiera podido ser, pero que se convirtió en una pesadilla..., una comedia. Pero yo extraño a mi isla..., Cuba... Cuando llegué aquí, sí quería pertenecer a este país, ser parte de él. Pero siempre me sentí como el invitado que llega al cumpleaños después que el *cake* se ha terminado y la fiesta está por acabarse... Y aquí voy de nuevo, quejándome amargamente en contra de este país, en contra de Cuba..., en contra de la vida. Bueno, hoy es Thanksgiving. Nidia, prepárame un traguito de *scotch*, porque, quiera o no, en mi cara hoy va a figurar una gran sonrisa. (353)

4.6. Personaje

No ha dejado de rondarme, durante la escritura de este capítulo, la idea de que los personajes de *Sanguivin en Union City* parten de modelos reales. De las revelaciones de Manuel Martín Jr., citadas al inicio, puedo especular sobre dos paralelos: el dramaturgo se ubica en la piel de Nidia y tal vez incluso en la de Sara –ya hemos visto que ambas parecieran, por momentos, sus portavoces–, mientras que a su hermano real lo coloca en la de Aurelito:¹²² del choque de ambos personajes surge uno de los

¹²² Repito que se trata de pura especulación. Klein (1983) ha señalado datos biográficos del dramaturgo y su familia que, pese a revelar cercanías con la ficción –desavenencias políticas, exilio, dos hermanos y dos hermanas, un padre muerto–, muestran diferencias: “Although Mr. Martin claims that his own family did not inspire the Valdeses, it, too, suffered a rift created by clashing political ideologies. When Mr. Martin came to Manhattan, he left his parents, two sisters and one brother in Cuba. The brother followed. Mr. Martin’s father died, and his mother and two sisters remain in Cuba, to which he has returned for three visits in 26 years”. [Aunque el señor Martín afirma que su propia familia no inspiró a los Valdés, esta también sufrió la grieta creada por las ideologías políticas en pugna. Cuando el señor Martín llegó a Manhattan, dejó a sus padres, a sus dos hermanas y a su hermano en Cuba. El hermano lo siguió. El padre

principales núcleos conflictuales de la obra. Pero no solo en las individualidades existe la conexión entre la experiencia real del dramaturgo y el mundo (auto)ficcional que diseña, sino que los conjuntos “familia” y “cubanos” –que podríamos entender como personajes colectivos patente y patente-latente-ausente, respectivamente–, en su interrelación interna y su contradicción con el entorno, se encuentran en el centro de dicha conexión. En palabras del autor:

Así ocurría en mi casa: uno hablaba de una cosa y, a la vez, por otro lado, los demás hablaban de otras que no tenían nada que ver con lo que uno decía. Es normal entre cubanos, pero es algo completamente surrealista o absurdo, porque nuestra vida es absurda. Cuando estábamos en Cuba, no parecíamos tan locos pero, sacados de ese contexto y ubicados en este país que tiene sus propias costumbres y donde, además, la familia hispana habla mitad en inglés y mitad en español, todo eso resulta ser una locura. (Barquet, 2007b: 174)

El sistema de personajes va delineándose claramente con el avance de la trama. Ocho son los caracteres patentes, pero numerosos ausentes y latentes –algunos de ellos imprescindibles para la acción– colorean la diégesis. Un repaso por la sucesión de configuraciones personales dará la medida del impacto de los patentes en la trama:

- E_{1.1}. Nenita y Nidia
- E_{1.2}. Nenita, Nidia y Aurelito
- E_{1.3}. Nenita, Nidia, Aurelito y Catalina
- E_{1.4}. Nidia y Catalina
- E_{1.5}. Catalina y Aleida
- E_{1.6}. Catalina, Aleida y Nidia
- E_{1.7}. Aleida y Nidia
- E_{1.8}. Aleida, Nidia y Catalina
- E_{1.9}. Aleida, Nidia, Catalina y Tony
- E_{1.10}. Aleida, Nidia, Tony y Aurelito
- E_{1.11}. Aleida, Nidia, Tony, Aurelito y Peter
- E_{1.12}. Aleida, Nidia, Tony y Peter

murió y la madre y las dos hermanas permanecieron en Cuba, a donde él ha regresado de visita, tres veces en veintiséis años.]

- E_{1.13}. Aleida, Nidia, Tony, Peter y Aurelito
- E_{1.14}. Nidia, Tony, Peter y Aurelito
- E_{1.15}. Nidia, Tony, Peter, Aurelito y Catalina.
- E_{1.16}. Nidia, Tony, Peter, Aurelito, Catalina y Nenita.
- E_{1.17}. Nidia, Tony, Peter, Catalina y Nenita.
- E_{1.18}. Nidia, Tony, Catalina y Nenita.
- E_{1.19}. Nidia, Tony y Nenita.
- E_{1.20}. Nidia, Tony y Aleida.
- E_{1.21}. Nidia, Tony, Aleida y Nenita.
- E_{1.22}. Nidia, Tony, Aleida, Nenita y Catalina.
- E_{2.1}. Nidia, Nenita, Catalina, Aleida y Tony.
- E_{2.2}. Nidia, Catalina, Aleida y Tony.
- E_{2.3}. Nidia, Catalina, Aleida, Tony, Sara y Nenita.
- E_{2.4}. Nidia, Sara y Tony.
- E_{2.5}. Nidia, Sara, Tony y Aurelito.
- E_{2.6}. Nidia, Tony y Aurelito.
- E_{2.7}. Nidia, Tony, Aurelito y Catalina.
- E_{2.8}. Nidia, Tony y Catalina.
- E_{2.9}. Nidia, Tony, Catalina, Peter y Aurelito.
- E_{2.10}. Nidia, Tony, Catalina, Peter, Aurelito, Nenita, Aleida y Sara.
- E_{2.11}. Nidia, Tony, Catalina, Aurelito, Nenita, Aleida y Sara.
- E_{2.12}. Nidia, Tony, Catalina, Aurelito, Nenita, Aleida, Sara y Peter.
- E_{2.13}. Nidia, Tony, Catalina, Aurelito, Nenita, Aleida y Peter.
- E_{2.14}. Nidia, Catalina, Aurelito, Nenita, Aleida y Peter.
- E_{2.15}. Nidia, Catalina, Aurelito, Nenita, Aleida, Peter y Tony.

Del anterior esquema deducimos bastante información. Nidia es el personaje con mayor presencia patente –aparece en treinta y seis de las treinta y siete escenas de la obra–; a continuación, Tony –veintiocho–; casi igualadas, Catalina y Aleida –veintitrés y veintiuna–; luego Aurelito –dieciocho–, siguen Nenita y Peter –dieciséis y trece–, para cerrar con Sara –seis. La configuración en dúo aparece siempre en relación con las mujeres de la familia –Nenita-Nidia, Nidia-Catalina, Catalina-Aleida y Aleida-Nidia–, nunca se repite idéntica y suele asociarse a los momentos de intimidad, en el primer acto. En el segundo, los supuestos dúos son en realidad tríos, dada la muda presencia de

Tony, y aunque los personajes se comporten prácticamente como si estuvieran solos en escena, es esencial a nivel dramático que no lo están; así ocurre en E_{2.4}, E_{2.6} y E_{2.8}, con Nidia como denominador común de las sucesivas “intimidades” –tan distintas entre sí– con Sara, Aurelito y Aleida. Abundan las configuraciones de cuatro o más personajes, donde la vida familiar va ganando relieve en el accionar cotidiano o el enfrentamiento de los puntos de vista. Las configuraciones completas se reservan para la penúltima parte de la obra, E_{2.10} y E_{2.12}, cuando se ultiman los preparativos para la cena y todos se sientan a la mesa; esta sensación de unidad familiar en Thanksgiving se quiebra significativamente con la salida de Sara primero y de Tony después, para dar pie a una configuración latente sugerida, que vendría tras el cierre de la obra, donde la cocina quedaría vacía.

La familia Valdés, conformada por todos sus miembros y funcionando como una cazuela en ebullición, es el auténtico protagonista de *Sanguivin en Union City*. Su sufrimiento “está condicionado, quién lo duda, por la traumática experiencia del exilio, pero su causa hay que buscarla en la manifiesta incapacidad de aprehensión e inserción en una nueva realidad. Son como fantasmas que regresan cada noche a la casa embrujada en espera de que se produzca el milagro de volver al mundo de los vivos” (Martínez, 1992: 787). Tropológicamente los Valdés representarían así a toda la comunidad cubana inmigrante, e incluso a toda la humanidad que ha padecido el exilio.

Para Escarpanter (1986):

Esta familia, en su conjunto, no resulta una familia típica cubana, pero sí resultan veraces cada uno de sus miembros: la abuela, española emigrante a Cuba como tantas otras, quien viviendo en el pasado, exige celebrar el Día de Acción de Gracias con flan como postre; la madre, viuda, bajo su apariencia débil y sufrida, mantiene a la familia en sus manos; el hijo mayor, lleno de viejas envidias familiares, juega a la contrarrevolución mientras su madre lo mima y disculpa; el hijo menor, paciente de un hospital de enfermos mentales, rechaza el mundo que le rodea; la hija mayor, abrumada por todas las responsabilidades domésticas que su madre le ha delegado, ve pasar los años atada a la vida familiar sin atreverse a reclamar sus derechos a la felicidad porque ésta le ha llegado por una relación homosexual; y la hija menor, casada con un “neoyorrican”, quien es la única que disfruta de cierta felicidad porque ha decidido no mirar hacia el pasado. (63)

Martín Jr. presenta a la familia desde diversos ángulos. Se reconocen sus defectos: “NIDIA. Nuestra rama de la familia no fue muy práctica que digamos” (Martín Jr., 1982b: 327), incluida la oposición genérica: “CATALINA. [...] ¡Yo quisiera saber por qué todos los hombres en esta familia salieron tan inútiles!” (333). Abunda la fricción sarcástica que ilumina los conflictos subyacentes: “ALEIDA. ¡Somos una familia muy unida! / AURELITO. [...] Sí, tan unida que nos estamos asfixiando” (337).

A pesar del protagonismo de la familia en conjunto, se impone definir, con lo hasta aquí expuesto, la jerarquía de los distintos personajes dentro del marco dramático. Parece bastante claro que Nidia porta el máximo protagonismo: su conflicto-enigma dentro de la línea de acción principal y su amplia presencia patente así lo confirman. Junto a ella, Tony posee una enorme relevancia que lo convierte en coprotagonista, y Aurelito es un antagonista de manual. Secundarios serían, en primer nivel, Sara y Catalina –debido a la impronta de ambas en la trama–, y en segundo, Nenita, Aleida y Peter.

Nidia aparece como uno de los personajes mejor delineados de la obra, con más complejidad. Ya vimos su garra dramática al analizar su conflicto-enigma. Desde E_{1.1}, cuando habla con Nenita, muestra cómo es víctima de un tedio esencial que la hace añorar un comportamiento imposible: “¡Ay, hija, tú no sabes a lo que te puede llevar el aburrimiento! Te digo que a veces a mí me dan ganas de [...] quitarme la blusa en medio de la oficina, pararme arriba del escritorio y dar un par de gritos, algo, no sé, ¡para saber que estoy viva, que no soy una máquina!” (327). Ella es la heroína sacrificada que posterga su realización personal y ha priorizado a la familia. Quizás siente que sobre ella cae esa responsabilidad tras la muerte de Leandro: “¡Eres igual a tu padre!” (336), le dice Catalina. Ante la aseveración de Nenita “Todos nos tenemos que ir algún día”, ella asegura: “Yo no. ¿Cómo voy a abandonar a mi familia?” (326). Luego –y esto no hace sino acentuar la contradicción vital del personaje– escucharemos de su propia voz decir a la madre: “Algún día tendré que irme” (336). Sabemos que ha dejado la pintura que era su vocación: “¿Y cuánto tú crees que yo ganaría pintando? Nada. Tú sabes que la familia depende de mi sueldo” (327). Hasta en los detalles cotidianos Nidia asume esta postura de hija no solo proveedora sino además garante del funcionamiento familiar: la madre se queja de la artritis a punto de planchar el mantel y ella le comenta: “Deja [...] yo lo plancho” (336). Nos enteramos en E_{1.8} de que eso ha sido siempre así, pero también de que Nidia no es tan ingenua, sino perfectamente consciente del peso que se ha echado a la espalda:

CATALINA. [...] Ay, Nidia, cuando di a luz a Nenita, pensé que me iba a morir.

Ay, mi'ja, yo no sé qué me hubiera hecho sin ti.

NIDIA. Te las hubieras arreglado.

CATALINA. ¿Y cómo? ¿Quién la hubiera cuidado si ella fue una criatura tan enfermiza?

NIDIA. [...] todos ustedes se la podrían bandear muy bien sin mí.

CATALINA. No, mi cielo, esta casa sería como una nave sin rumbo.

NIDIA. No debería ser así. (336)

Hacia el final del primer acto, mientras repara la batidora, rezonga: “Aquí lo que sucede es muy sencillo: que si yo no me ocupo de que todas las cosas en esta casa estén funcionando, nadie se preocupa de nada” (347). Y ya en E_{2.4}, ante Sara y precisamente gracias al catalizador que ha sido esta escena, estalla: “Yo soy quien toma las decisiones en esta casa. Nidia, la comida... Nidia, paga las cuentas... Nidia, lleva a Tony al hospital... Nidia, saca a Tony del hospital... Nidia... Nidia... Nidia...” (354). Es consecuente con su perfil de sacrificio y duda hasta el final: sobre ella gravitan las amenazas de Aurelito y Sara, pero así y todo no cesa en su empeño de mantenerse callada y en casa. Ser tan tenaz en su defensa del derecho a la privacidad es lo que me hace empatizar con ella.

Aurelito es aludido por Nenita desde el inicio de la obra: “A mí Aurelito a veces me saca de quicio” (325). Él disfruta ser el centro y teatraliza las situaciones: imita al locutor del *Florida room*¹²³ de la tía (327) o habla a la abuela en norma castellana. Ir a la contraria es algo que lo define. Es un espíritu beligerante, manifiesta afán de protagonismo, siempre tiene que “poner la podrida”. No solo en los grandes temas de la familia, como es el caso del padre, sino hasta en las nimiedades. Cuando la madre habla de sus bailes con Leandro, él afirma: “Qué raro..., yo nunca los vi a ustedes bailar” (329). Abunda su tono sarcástico: Nidia menciona “el suicidio a plazos” que fue la vida de su padre y él se burla: “(Como en un funeral.) Estimados amigos, estamos aquí reunidos para despedir al que en vida fuera...” (340).

A las características centrales que han definido su comportamiento de homófobo, machista, racista, añado su valor dramático como contraparte activa en las

¹²³ Se llama *Florida room* a una terraza acristalada, típica, como su nombre indica, de las casas de la Florida.

discusiones familiares; no tener pelos en la lengua le permite dañar a Nidia pero también decirle a la madre las verdades a la cara: que el padre fue un maltratador y ella una apocada, por ejemplo. Puede advertirse cierto infantilismo en su proceder obsesivo, como cuando juega monopolio y sueña con billetes de mentira: “Tengo que ganar más dinero para poder comprar Par Pleis” (362).¹²⁴ Todo ello muestra la complejidad de su caracterización que, como hemos mencionado al tratar los enfrentamientos con Nidia y Nenita, parte de estar inconforme consigo mismo, de ser el residuo de una herencia familiar mezquina, de haberse zambullido en una espiral de difícil retorno. Ser la oveja negra de la familia, estar enfermo de frustración y desprecio, es algo que me ha causado una mezcla de rechazo y proximidad hacia Aurelito, que me hace detestarlo y quererlo al mismo tiempo. En ese sentido, por todo lo que remueve a lo largo de la historia, por la conmiseración y el odio que genera su accionar, también este personaje me ha resultado profundamente empático.

Tony es “el más bello de mis nietos” para Aleida (336). La fijación que ha hecho con las botas blancas, que desea que le compren en lugar de otros zapatos, descubrimos que se debe a un suceso de la infancia: “ALEIDA. [A Nidia.] Ese niño tiene una memoria de elefante. [...] tu papá le compraba las boticas cuando era niño, siempre se las compraba blancas y una talla más grande, para que le sirvieran cuando creciera” (334). Se ha quedado viviendo en el pasado y en tal sentido aparece como un personaje profundamente semantizado, según analizamos ampliamente al enfocar el desarrollo de su conflicto-enigma. A lo allí expuesto añado solamente cómo su presencia en la obra vertebra un juego que podría considerarse como guiño metadramático en el interior de la diégesis: somos los espectadores de un drama dentro del cual Tony aparece convertido a su vez en el espectador de la comedia familiar, testigo –mudo mientras lo decide– de las discusiones, de los vaivenes de la casa.

Catalina es una mujer rezongona, más bien pesimista y “recostada” a los demás. Se ha ido sumiendo en un lamento permanente –es posible que ello le genere afecciones somáticas como la artritis, de la cual se queja en E_{1.8} con el fin de que Nidia se encargue de planchar, como ya vimos– y se ha asumido a sí misma como alguien incapaz de llevar la casa: “[...] creo que yo no nací para ser ama de casa y tener una familia” (336). Con frecuencia (im)pone un velo para no percatarse de la realidad: durante E_{1.5} rehúsa hablar de la enfermedad de Tony –ya lo advertimos al describir este conflicto–; luego se

¹²⁴ Se refiere a una de las locaciones del juego llamada Park Place.

niega a aceptar la soltería de Nidia: “Pero, mamá, si ella nada más que tiene treinta y seis años” (332). Preocupada por la salud de la madre, prácticamente la hace sentirse culpable de lo que le pasa: “[...] por eso tú tienes la pierna como la tienes. Siempre te estás moviendo de un lado para el otro, en vez de estar sentada como te dijo el médico” (331); “Mamá, yo no sé por qué tú sigues tejiendo. Tú sabes muy bien que eso te afecta las cataratas” (332). Es un aspecto de su personalidad que Sara define con exactitud y que hace extensiva a la relación de los hijos con ella:

SARA. [A Nidia.] ¡Tú te crees que yo no me he dado cuenta del sentido de culpa que ella les ha inculcado a todos ustedes! Ustedes son como unos pedacitos de metal atraídos por un gran imán, y no hay forma de separarlos. [...] Ella pretende aparentar que es débil pero probablemente sea ella quien entierre a toda la familia. (354)

Dentro del arco de este personaje se aprecia, sin embargo, una especie de anagnórisis en la mitad del segundo acto. Tras la violenta pelea con Aurelito en E_{2.7}, Catalina siente la culpa que ha hecho sentir a otros: “[A Nidia.] ¿Te fijaste qué mirada me echó Aurelito? [...] Había algo extraño en su mirada. [...] Él ha cambiado desde la muerte de tu padre. Es como si yo fuera la culpable” (359). E_{2.8} será el espacio en que se nos revele su auténtico dolor, que empieza por el relato de la muerte de su primera hija con solo tres días de nacida, y va avanzando hasta que reconoce el horror que significó su matrimonio con Leandro, en un lenguaje que crece hacia lo lírico –figuras retóricas incluidas– al expresar la frustración esencial:

CATALINA. [A Nidia.] Yo traté de ser una buena esposa, el Señor sabe que yo traté... [...] Yo lo quería..., pero me daba asco... Cómo es posible que una mujer se dejara preñar cinco veces por un hombre que le daba asco en la cama. [...] ¿Por qué no me divorcié? Hubiera sido mejor ser un jardín yermo. De qué sirven las flores cuando uno no soporta la mano del jardinero. (360)

La escena concluye con el llanto de la madre que, no obstante, me aleja de ella, no me permite identificarme con su personalidad.

Nenita se describe a sí misma en la primera escena como una mujer decidida; en referencia a lo fastidioso que es Aurelito, afirma: “Yo hace tiempo que ya lo hubiera

despachado”, y mientras oye la música: “En esta casa yo soy la única a quien le gusta la música americana” (325). Es, entre los cuatro hermanos, la menos atendida por el relato dramático, quizás porque es más o menos “normal” en todo –y por tanto menos interesante en el contraste de los personajes–: se ha casado y maneja bien esa relación, tiene una hija y es buena madre, tiene trabajo y contribuye en el hogar, etc.

Aleida resulta para Peter “la abuelita más chula de Union City” (338). Aurelito la reconoce como la persona que lo protegió ante las golpizas que Leandro le propinaba: “[...] si tú no te hubieras metido por el medio aquel día, yo no estaría aquí para hacer el cuento. Tú siempre fuiste la única que me defendía” (338). Muestra indicios de desilusión con respecto a los achaques de la edad –“Ya yo no le tengo ninguna fe al doctor Estévez” (331)– y en la intimidad con Nidia alcanza a revelar su tristeza vital de una manera contundente, según vimos al analizar la caja de recuerdos como objeto dramático. Gilmore (2002) ha advertido que “Aleida’s vivid telling of the tropical grapevine story and her sorrowful reading of her sister-in-law’s cherished final missive reveal an identity supported by repeated returns to sites of memory that embody her personal triumphs and private losses” (97).¹²⁵ La perspicacia del personaje se advierte cuando, conversando sobre las telenovelas, admite: “Yo no soy boba. Yo sé que la trama es tonta. De todas maneras, a mí me entretiene. Además, las novelas americanas son la misma bobería, aunque mucha gente se cree que son mejores porque son en inglés” (Martín Jr., 1982b: 347), y con ello enfatiza esa tensión sociolingüística y espacial que desde el inicio hemos advertido.

Sobre Peter comenzamos a tener información caracterizadora en E_{1.10}, en el diálogo familiar y antes de que el personaje aparezca:

AURELITO. [...] Si tú hubieras visto a Peter tratando de hablar español con el dueño.

ALEIDA. Tú te imaginas lo que es ser hijo de puertorriqueños y no hablar el castellano...

NIDIA. Abuela, pero Peter nació en la ciento dieciséis de ‘Manjatan’... (337)

¹²⁵ [El vívido relato de Aleida sobre la vid tropical y su dolorosa lectura de la querida última misiva de su cuñada revelan una identidad que se apoya en repetidos regresos a espacios de memoria que encarnan sus triunfos personales y sus pérdidas privadas.]

Sabemos así que se trata del único componente del reparto que no es cubano, aunque esté integrado a la familia como marido de Nenita y padre de Ileana. “¡Qué huevón es este boricua!”, le suelta Aurelito mientras juegan monopolio (361). Pero el boricua demuestra, junto a su habitual simpatía, sobrado temperamento: trabaja y aporta a la casa, brinda afabilidad al entorno, defiende a su mujer cuando cree que el hermano la maltrata.

Sara es mencionada inicialmente por Nidia, al comentar a la madre que en el futuro podría irse a vivir con ella. A su entrada en el segundo acto, ya nos hemos creado una gran expectativa con respecto a ella. La acotación la define como “*una mujer energética*” (351) y notamos enseguida su extroversión: quiere ayudar en lo que falte para la cena, conversa sobre temas de actualidad, comparte su desilusión política ante el resto. Teniendo en cuenta que “es en niveles más bien de superficie en los que sería aconsejable practicar la observación de las funciones argumentales del personaje” (García Barrientos, 2001: 164), advertimos que acaso lo fundamental de Sara es la particularidad de su función sintáctica: ella es el catalizador para que Nidia, en medio de su conflicto-enigma, tome consciencia de sí. Y por supuesto, destaca la forma en que aprovecha ser un ente externo a la familia para, en el monólogo de despedida, cantarles las cuarenta a Aurelito y, subliminalmente, a los demás.

El más importante personaje ausente es Leandro, el marido-padre muerto de infarto cardíaco, cuya sola mención –como ya hemos visto– desata un vendaval en la casa. Aparece muy bien caracterizado, con una pluralidad de enfoques. Catalina lo introduce en E_{1.3}: “nunca creyó que la semana tenía un domingo para descansar” (328); más adelante veremos que para ella es también el causante de su desilusión: “[...] Cuando yo era joven tenía tanta energía, tantas ilusiones. Luego conocí a tu padre y...” (337). Aurelito lo ha llamado tacaño, defecto que también le achaca Aleida: “[A Catalina.] Ese marido tuyo tenía un corazón de oro... ¡pero qué tacaño era!”, mientras que para Nidia es un ejemplo: “Papá no ahorra para él. Él logró fabricar cinco casas, una para mamá y una para cada uno de sus hijos. Eso fue un gran sacrificio” (334). Hay noticias de que fue un maltratador: “ALEIDA. [A Aurelito.] Tu padre por poco te mata cuando eras chiquito. ¡Cómo pegaba ese hombre!” (338).

Al pasado familiar corresponden también el difunto marido de Aleida, mencionado cuando ella le habla a Nidia: “Yo recuerdo que tu abuelo siempre me decía que la vida no se debe desperdiciar durmiendo” (334); y Magdalena, “la hermana de

abuelo en las Canarias”, la difunta cuñada de Aleida, junto a los personajes que esta menciona en su carta: la madre, los doctores y la monjita María de los Ángeles (345).

Otros miembros de la familia son asimismo ausentes pero de gran relevancia por pertenecer al tiempo patente de la diégesis. La principal entre ellos, Lila, la mujer de Aurelito, que “siempre tiene migraña” (325). “Yo creo que ella nació con migraña”, afirma el marido. Aleida la considera “una santa [...] Y tan pulcra”, y Aurelito se burla: “¡Antiséptica! Debería haber estudiado para enfermera” (338). El tema de la migraña en Lila es reiterado, casi una marca del personaje:

CATALINA. ¿Y Lila no va a venir?

AURELITO. No. Se quedó en casa con los muchachos. Tiene migraña.

CATALINA. ¿Otra migraña?

AURELITO. No, la misma de siempre. (342)

El tinte de humor justifica la ausencia en la noche de Thanksgiving de la mujer y los hijos de Aurelito –la hembra se llama Nereida; “Esos niños son unos salvajes”, afirma Aleida (349)–, pero no deja de resultar alarmante que estos familiares no compartan con el resto. ¿Acaso Aurelito insiste en que no aparezcan? ¿Acaso ellos ya no se sienten emparentados con los Valdés? Su ausencia inquieta.

La hija de Peter y Nenita, Ileana, es latente pues se encuentra hacia el final de $E_{2,3}$ en uno de los espacios contiguos a la cocina, el piso alto. Así dice Nenita: “Yo bajo luego. Tengo que ayudar a Ileana con la tarea” (353). La unión del personaje en espacio latente a una actividad que ocurrirá en tiempo patente refuerza la verosimilitud del marco diegético. En $E_{2,11}$, cuando pensamos que Ileana está a punto de aparecer para sentarse a la mesa, Peter aclara: “[...] está viendo la televisión y dice que se queda arriba” (363). La negativa de la hija no es pueril. El personaje latente funciona como nuevo choque: a la generación más joven no le interesa mantener el mito de la unidad familiar, o quizás no le atrae realmente integrarse a la celebración norteamericana de Thanksgiving con su familia de origen latino.

A la actualidad pertenecen además los siguientes personajes ausentes: la tía Cuca, a quien Nidia le escribe la carta, llamada por Nenita “la gaceta oficial de Miami” (325), junto a su hijo Remberto y su nuera Noelia, “más negra que un totí, gordita y como quince años más vieja” (365) –que inician en $E_{2,12}$ la discusión familiar a propósito del racismo–; los compañeros de trabajo de Nidia –el muchacho que se abrió

la portañuela, la muchacha del café, Estela, el supervisor y los que asistieron al incidente— (326); Rolandito Barral y Blanquita Amaro, las estrellas del show televisivo (327); el doctor Estévez, que trata la dolencia de la pierna de Aleida (331); el niño y la madre que tuvieron el incidente con Tony (335-336); el “neuyorican [...] un tipo bien chévere” que Peter ha conseguido para Nidia, y los sujetos del relato de Peter en el trabajo social (338-339); Tina, Teté Delgado y Pupi, amigos de Sara y Nidia; el Lone Ranger —referencia a Ronald Reagan, por su faceta de actor— que, según Peter, “sigue coltando *anti poverty programs*”,¹²⁶ y Eusebio Valls, el locutor de radio (341); los Meneses, que arreglaron la batidora y “son unos ladrones” (347); el profesor de matemáticas secuestrado en la escuela de Nidia, el alumno que no aprobó el examen y sus padres (352); las amistades de Aurelito que le cuentan chismes (357); la mujer de Ángel, los presos políticos cubanos y sus hijos, “la hermana Inés”, junto a su hija y el marielito¹²⁷ con el que acaba de comprometerse (364).

La vecina Onelia, mencionada fugazmente en el diálogo de E_{1.22}, resulta ricamente caracterizada por los enfoques de la madre y sus hijas, con información diegética innecesaria para el drama pero útil como elemento de humor y distensión:

NENITA. Cuando Onelia regresó de Cuba, no podría creer que allá no tenían ‘tivi gai’.¹²⁸

CATALINA. Bueno, Onelia no está muy bien de la cabeza que se diga. Tú sabes que cuando ella era una bebida se le cayó de los brazos a la madre en la escalera eléctrica de Siars.

NIDIA. Yo creo que ella ya era una cretina antes de la caída. (348)

Al pasado en Guanajay pertenece un gran grupo de personajes ausentes: los amigos del colegio de Nenita y Nidia (326); el jamaiquino que enseñaba inglés a Catalina (329); Elpidio, el pretendiente de juventud de Nidia (332); Clotilde, la lavandera (335); Adelina, la novia de la juventud de Tony, y las muchachitas del pueblo (338); Maruca, que hizo el traje de novia de Nenita, y Amelita, la dueña de la tienda (343); El Chaval, que pintó el retrato de Catalina (352); el lechero del pueblo (355); el

¹²⁶ *Anti poverty programs* [programas contra la pobreza].

¹²⁷ Como ya hemos apuntado en 1.5.2, “marielitos” es la forma en que se ha llamado históricamente a la generación de inmigrantes cubanos que arribaron a Estados Unidos durante el éxodo del Mariel, en 1980.

¹²⁸ “Tivi gai” parece ser la transcripción de *tv guide* [guía de televisión].

“montón de guajiros que besaban el suelo” que Leandro pisaba (359); y la bebida que Catalina y Leandro perdieron (360). Del pasado en Estados Unidos forma parte la amiga Natalia, que les brindó cobijo en 1956 (329).

Según advertimos antes, personaje colectivo es el conjunto de “los cubanos”, ubicados en oposición a “los americanos” por razones de idiosincrasia. Con el alarde que lo caracteriza, afirma “AURELITO. Nosotros los cubanos siempre hemos sido grandes admiradores del trasero femenino. Los americanos, hasta que no llegaron los comerciales de ‘blu yins’, ni sabían que existían los fondillos” (328). Dentro de los primeros, se particulariza en las personas implicadas en el éxodo del Mariel (341). Brevemente se hace mención a otros grupos étnicos latinos: “los dominicanos” que han invadido “Wachinton Jait” (329), y los puertorriqueños, antes de la entrada de Peter a la obra.¹²⁹

Fidel Castro vuelve a ser un personaje ausente de relevancia. Según Catalina, “Fidel debe de estar muy agradecido por la contribución que tu padre le dejó a la Revolución” (334), y al analizar la función ideológica del diálogo ya advertimos cómo Aurelito hace una simbiosis entre el líder y el sistema político.

4.7. Conclusiones

Para Martínez (1992), una clave del texto se halla en esa “sucesión de comportamientos puestos en solfa, mitos desenmascarados y apariencias vueltas de revés que como desperdicios de cena quedan amontonados sobre la mesa de *Sanguivin en Union City*” (787). Según Watson-Espener (2001) “la ciudad de Unión City se convierte en la obra en una recreación de la sociedad en la Cuba prerrevolucionaria, con sus prejuicios contra *gays* y lesbianas. La cena de Thanksgiving, en vez de ser una reunión cálida y familiar, degenera en una confrontación entre los diferentes miembros de la familia” (185).

De los acápites hasta aquí desarrollados, podemos colegir que en *Sanguivin en Union City* de Manuel Martín Jr.:

¹²⁹ “Blu yins” parece ser la transcripción de *blue jeans* [pantalones vaqueros], y Wachinton Jait, del vecindario neoyorquino de Washington Heights.

1. Predomina el diálogo en coloquio y en prosa, con una rica mezcla de las funciones dramática, diegética, caracterizadora e ideológica, en un estilo próximo al realismo costumbrista. Se perciben varios monólogos y un soliloquio, de marcada función poética. Las acotaciones son esencialmente dramáticas y operativas y dibujan con minuciosidad la acción escénica. En el registro diastrático se percibe la uniformidad del grupo de inmigrantes cubanos de clase media-baja al utilizar la norma popular habanera, que contrasta con el lenguaje de un personaje puertorriqueño. Abundan las canciones con carga semántica.
2. La acción, inspirada en elementos autobiográficos, se desarrolla a lo largo de treinta y siete escenas, divididas en dos actos, cada uno de los cuales se corresponde con un cuadro. La línea de acción principal se concentra en el desarrollo del día de Thanksgiving de la familia protagonista, a través de la interrelación de los conflictos-enigma de tres de sus miembros, Nidia, Aurelito y Tony, y del eje que los une: la evasión; estos conflictos son asimismo generadores de los giros dramáticos sobresalientes. Los polos pasado *versus* presente y Cuba *versus* exilio, la figura del padre ausente, el autoritarismo y la intolerancia ante la diferencia sexual y política resultan fuente básica de enfrentamiento. Los sucesos quedan expuestos desde la perspectiva externa, salvo en dos ocasiones que la perspectiva interna explícita apoya la línea de acción principal. Se da una mezcla de situaciones dramáticas y humorísticas que acercan la obra a la tragicomedia. La trama construye –y no ofrece solución para– el conflicto central de la obra: la imposibilidad de abandonar el círculo vicioso y, por ende, la incapacidad de los personajes de ser felices.
3. La trama, que se desarrolla a inicio de los años ochenta del siglo XX, focaliza dos escenas temporales en un día de Thanksgiving, correspondientes con los dos cuadros, unidas por una elipsis progresiva de varias horas de duración, dentro de la cual no se percibe contenido diegético de relevancia. La isocronía dominante en el interior de los cuadros se ve afectada solo en dos ocasiones por el cambio de perspectiva temporal, con presencia de suspensión relativa y dilatación. El ritmo intensivo garantiza una duración relativa de una hora y media para la escenificación. Abundan las menciones al tiempo ausente, que al oponerse al patente –pasado idealizado *versus*

presente demonizado— resulta fuente esencial de oposición, con énfasis en la disyuntiva memoria *versus* olvido para la superación del conflicto central de la familia. En el significado temporal importa el objeto reloj como símbolo de la herencia de odio que el padre lega a sus hijos. El drama, concebido como contemporáneo en el momento de su escritura, resulta ahora histórico, aunque los problemas que trata le hacen conservar vigencia.

4. El espacio patente único es la cocina de la casa familiar, situada en Union City, New Jersey, Estados Unidos. La detallada descripción del mismo apoya un estilo de visualidad realista con ciertas connotaciones metafóricas: la casa como microinfierno, la cocina como espacio de la rutina diaria, la mesa como familia, la caja de cartas como reservorio de la memoria, etc. Este ámbito, el del exilio, aparece en oposición permanente al espacio ausente de Guanajay, Cuba —el allá idealizado *versus* el aquí hostil—, a través de elementos gastronómicos, culturales y políticos. La referencia al origen de la familia en España alumbra la sucesión de exilios a que los personajes han estado sometidos y sustenta la desfiguración del concepto de patria y el desarraigo.
5. Los personajes aparecen caracterizados con complejidad y humanización, plenos de contrastes. El máximo protagonismo lo porta Nidia, junto a Aurelito como antagonista y Tony como coprotagonista; los tres resultan empáticos. Son secundarios los demás caracteres, con Catalina y Sara en primer nivel. Abundan las configuraciones de dúos y tríos —con la muda presencia de Tony— para las escenas íntimas, así como las colectivas para el dibujo de la cotidianidad familiar; las configuraciones completas se reservan para la penúltima parte de la obra, durante la cena, y su ruptura es altamente significativa. Entre los personajes ausentes destaca el padre difunto por su incidencia en el conflicto patente. La familia aparece como personaje colectivo que representa, tropológicamente, al exilio cubano.

Para Gilmore (2002),

One final rereading of the play's title serves as a reminder that, for half of the participants in attendance at the first Thanksgiving, this feast of gratitude marked the beginning of virtual historical and cultural disappearance. Manuel

Martín's play seems to warn its audience that in any encounter between the powerful and the marginalized, the latter are likely to experience transculturations as loss, and, at worst, as erasure. (101)¹³⁰

Vuelvo al título de la obra. Un espacio cuyo nombre, de ser traducido, significaría “Ciudad de la Unión”, junto a un día en el que se deben dar gracias. ¿Qué significa que esta obra ocurra en Thanksgiving y en Union City? ¿Cuáles son las gracias que esta familia, unida por la desunión –si se me permite el oxímoron–, debería dar? En palabras de Martín Jr., “lo que quería expresar en la mesa era que, al cortar el pavo, se estuviera cortando en realidad la vida humana; así lo dijo un crítico: *Carving a human life*” (Barquet, 2007b: 173-174).

¹³⁰ [Una relectura final del título de la obra recuerda que, para la mitad de los asistentes al primer Día de Acción de Gracias, esta fiesta de gratitud marcó el inicio de la virtual desaparición histórica y cultural. La obra de Manuel Martín parece advertir al público que en cualquier encuentro entre poderosos y marginados, estos últimos probablemente experimenten la transculturación como pérdida y, en el peor de los casos, como borrado.]

Capítulo 5

Dramaturgia de *Nadie se va del todo* de Pedro R. Monge Rafuls

5.1. Introducción

Corre el año 1991. Lula, una académica norteamericana de origen cubano, considera la posibilidad de viajar a Cuba después de treinta años de ausencia, para participar en un evento científico. Su hijo Tony es un arquitecto famoso, casado y con dos hijos, tan asimilado a la cultura norteamericana que en su casa solo se habla en inglés y él mismo ha ido perdiendo el español. Por eso no puede entender que su madre desee volver a Cuba, adonde juró no regresar jamás. Pero Lula lo convence y, luego de infinitos trámites, trabas burocráticas y dilaciones de las autoridades migratorias, van juntos a Cuba en un viaje de apenas tres semanas, que transcurren casi íntegramente en el Central Zaza. Allí están Coral y Antonio, suegros de Lula y abuelos de Tony, que han permanecido en la misma casa durante todo ese tiempo. Pero Tony y Lula encontrarán algo más que una casa vieja y dos ancianos casi decrepitos. Allí está la tumba de Julio, el padre que Tony no puede recordar porque fue fusilado cuando él era muy pequeño, a inicios de la década de los sesenta, por haber participado en un alzamiento contra el gobierno. Y allí está también, desde luego, todo el pasado que Lula ha tratado de sepultar en el olvido y que regresa ahora en oleadas de recuerdos, personas, paisajes, en medio de una atmósfera marcada por la pobreza material y espiritual, el dogmatismo, la ignorancia y la doble moral de Asunción, la hija de Nena, la miliciana, y la demencia de Antonio, pero también por la sed de vida y el amor que sigue uniendo a la familia, donde Tony finalmente se reconcilia con sus raíces y donde Lula alcanza la paz a través del perdón. Al final no parece del todo imposible que el viaje a Zaza y al pasado haya transcurrido solo en la mente de Lula, pero el regreso de Antonio a la lucidez a través de su drástico ajuste de cuentas con el pasado tiende a demostrar la realidad del viaje.

Así queda esbozada la fábula de *Nadie se va del todo* (1991), escrita por Pedro R. Monge Rafuls (Placetas, 1943) en New York. Nacido en la zona central de Cuba, el autor había salido clandestinamente hacia Miami en 1961, al inicio de una larga diáspora que, como hemos apuntado antes, ha establecido, fuera de los límites del archipiélago cubano, el ámbito de la Gran Cuba. Su exilio ocurre poco después del

triunfo del Ejército Rebelde liderado por Fidel Castro y del inicio de un nuevo régimen socioeconómico y político que transformaría todas las esferas de la vida de los cubanos. Un año más tarde, Monge Rafuls viaja a Honduras, a Colombia y luego a Illinois, donde es cofundador del “Círculo Teatral de Chicago, el primer grupo teatral de esta zona que monta y representa obras en español” (Martínez y Soto, 2014b: 20). Radicado desde 1970 en New York, llega a administrar INTAR, donde constata la preeminencia de lo que él mismo ha llamado un público de “hispanos de Queens, de primera generación” (Martínez y Soto, 2013: 404). Funda en 1977 Ollantay Theater Ensemble, de cuya extensión hacia otras manifestaciones artísticas nace en 1979 Ollantay Center for the Arts “con la meta de divulgar el arte hispanoamericano o lo que luego se llamaría ‘latino’ en los Estados Unidos”; mucho más adelante, en 1993, “ayuda a lanzar el *Ollantay Theatre Magazine* para apoyar y divulgar la dramaturgia de los latinos/as e hispanoamericanos/as” (Martínez y Soto, 2014b: 20). Aunque su producción dramática comienza en la segunda mitad de los ochenta (18),¹³¹ en esa labor de promoción del teatro escrito y representado en español por cubanos y latinoamericanos residentes en los Estados Unidos es posible hallar una intención común con la línea ideotemática dominante en su teatro: los problemas relativos a la identidad de los cubanos y latinoamericanos en el exilio y, más universalmente, los conflictos de identidad social e individual –nacional, sexual, religiosa, cultural.

Monge Rafuls escribe *Nadie se va del todo* a raíz de su primer viaje a Cuba,¹³² casi treinta años después de su salida clandestina en 1961. En una entrevista, y a propósito del impacto del exilio en su vida y en su obra, comentaba:

El exilio gravita sobre toda mi existencia. El dominio político sobre mi vida cuando era un joven tranquilo en un pueblo pequeño en el centro de la Isla me obligó a que tomara la decisión de escaparme de Cuba en un bote. El destino normal que debía haber seguido se torció a los dieciocho años. He vivido fuera de la Isla más de tres cuartas partes de mi vida, lejos de todo aquello que me formó en los primeros años de mi existencia. Lo que viví en Cuba antes de salir, lo que he vivido después, tener que soportar la separación de mi familia, de mis raíces. Yo me enteré de la muerte de mi madre dos meses después de haber sucedido porque en 1963 el castrismo impedía la comunicación con los que nos

¹³¹ Si exceptuamos *La muerte y otras cositas*, inédita, fechada en 1968, con una lectura dirigida por Gabriela Roepke, Duo Theater, New York, 1990 (Martínez y Soto, 2014a: 423).

¹³² En el anexo 4 aparece relatada esta experiencia en palabras del propio dramaturgo.

habíamos ido. El exilio continúa dándome duro incluso ahora, cuando el castrocomunismo permite cosas que no permitía y regresé a la Isla después que me negaron la visa (¿te imaginas visa para entrar en tu propio país?) por doce veces. Todo ese dolor que da el que te corten el mundo que te correspondía vivir, que te nieguen y que ningún exiliado latinoamericano o español ha vivido ni en intensidad ni en tiempo, me hace ver la existencia de una forma distinta a como la ve uno que no ha tenido que experimentar un exilio tan largo e incomprendido como el cubano. La incertidumbre de no saber cómo hubiese sido mi pasar por este mundo sin Castro y sus secuaces, que son tan o más culpables que él. Eso está en mis obras. Sin embargo, no me paso la vida relacionando o comparando todo con lo que ocurrió con las cosas de “allá”, pero no puedo dejar de ser exiliado ni un solo día... (Martínez y Soto, 2013: 410-411)

Esa condición de exiliado que divide en dos tanto el espacio –la Isla y el afuera– como el tiempo de la vida –antes y después del exilio: el tiempo insular, adentro, y el tiempo del exilio, afuera– se inscribe en el plano diegético, en el escénico y, desde luego, en el plano dramático como encaje entre ambos. El exilio y la escisión que este implica gravitan también sobre el examen de cualquier elemento de la obra, desde los paratextos y acotaciones hasta el diálogo, la ficción dramática, el sistema actancial, el tiempo y el espacio, porque en cualquier nivel el análisis detectará los signos de esa partición. Como se verá, en el espacio cohabitan los dos ámbitos ficticios que se representan: la Isla y el exilio; el tiempo distingue y trenza dos líneas temporales correspondientes a dos tiempos diegéticos también distantes; los personajes se distribuyen asimismo en dos grupos: los de adentro, que nacen, viven y mueren dentro de la Isla, y los de afuera, exiliados o nacidos fuera de la Isla.

El presente estudio de *Nadie se va del todo* se basa exclusivamente en el texto (Monge Rafuls, 1991d) porque, aunque se han hecho cuatro lecturas públicas y ha aparecido en cuatro antologías (Monge Rafuls, 1991a, 1991b, 1991c, 1991d), de su única puesta en escena en la Universidad de Perpignan el 4 de junio de 2009, por la compañía de Teatro Josefa y con dirección de Marie Galéra, no quedó grabación ni constancia filmada. No obstante, la obra abunda en acotaciones que han resultado de mucha utilidad para el análisis del encaje entre el texto y su potencial escenificación en cada uno de los aspectos estudiados.

5.2. Escritura

Todos los paratextos de la obra, en la edición que nos ocupa, son autorales. Los cuatro paratextos interliminares son notas a pie de página. Las tres primeras refieren una fuente histórica: el primer fragmento de la carta de Julio a su familia está calzada con la siguiente nota: “Carta del capitán Porfirio Remberto Ramírez, Presidente de la FEU¹³³ de Las Villas, Cuba, fusilado la noche del 12 de octubre de 1960. La carta ha sido editada para adaptarla a esta pieza” (Monge, 1991d: 26). Los otros dos fragmentos (38) marcan idéntica referencia. La cuarta y última nota a pie de página documenta un diálogo: cuando Mime lee el periódico y cometa un artículo, una acotación aclara: “*Vuelve a leer y se irá enfureciendo*”; dos líneas después se indica: “*Tira el periódico violentamente*”; termina el parlamento con dos palabrotas y la nota a pie de página refiere: “*Granma Internacional*, 1-7 de abril de 1991, 16” (45). El evidente propósito documental y la marcada intención de verosimilitud de estos paratextos son consistentes con el anclaje general de la diégesis en contextos históricos reales y el proyecto de rescate de la memoria colectiva que la obra sostiene.

Los paratextos preliminares son solo dos, pero, desde el primero –la dedicatoria, a su propia familia: “A la memoria de Juana Rafuls Sosa, Pedro N. Monge Vargas y Juan Alberto Monge Rafuls” (7)– se evidencia el afán mnemónico de la pieza, ya advertido por la crítica.

A propósito del “proceso de reconstrucción de la identidad y la nacionalidad después del destierro”, Gail A. Bulman (2003) ha notado que *Nadie se va del todo* “articula el tema de los recuerdos y destaca dramáticamente este proceso”, y advierte que esta obra “une la memoria al espacio dramático, a la vez que textualiza el proceso de creación de la memoria y los recuerdos mismos” (66). Henry Díaz Vargas (2014) insiste en que “*Nadie se va del todo*, obra escrita después de 29 años de ausencia de la isla por parte de Monge Rafuls, y terminada en 1991, es producto de su visita a Cuba. Es la impronta certera del autor, que por medio del arte escénico pasa de ser personal a formar parte del imaginario colectivo y moderno, al cual pertenece todo lo que tenga que ver con la memoria de un pueblo” (355-356). En las propias líneas de la dedicatoria se abre un aspecto central de la pieza, que lo es asimismo, como hemos visto a lo largo

¹³³ Siglas de la Federación Estudiantil Universitaria, organización fundada en 1922, al calor de las reformas universitarias desarrolladas en América por Julio Antonio Mella, líder revolucionario cubano de los años veinte del pasado siglo, y vigente hasta nuestros días.

de esta investigación, del teatro de la Gran Cuba: la familia como centro de integración y ruptura de la identidad.

Inmediatamente después de la dedicatoria aparece otro paratexto preliminar: se trata de una cita, son cuatro endecasílabos y pertenecen al poema “Patria y mujer” de José Martí: “La vida es inmortal: allí se acaba / el cuerpo que luchó por patria y gloria, / y el vivo que se va, vivo se graba / de la adorada patria en la memoria” (Monge, 1991d: 7). Esta cita alude a la tríada nocional patria-muerte-gloria —entendida la gloria como inmortalidad—, muy vinculada a la identidad cubana, desde el mismo himno nacional.¹³⁴ La cita refiere, entonces, no solo al personaje que murió luchando por la patria y cuya memoria se ha borrado u omitido, sino a aquellos personajes que, como el propio Monge Rafuls, salieron de su país y, al contrario de la descripción martiana, no quedan grabados sino borrados de la memoria de la patria.

Estas dicotomías —memoria/olvido, vida/muerte, ausencia/presencia, familia/sociedad— trazan una red de tensiones dinámicas que habrán de atrapar a todos los personajes de *Nadie se va del todo* y que dictan las estrategias de estructura, acción, tiempo y espacio de la obra. Esa red textual y escénica trenza las piezas de un drama que constantemente refiere a una realidad escindida por el exilio.

En el minucioso y a veces contradictorio sistema de acotaciones se advierte el esfuerzo por ajustar a la escena un texto que desde su escritura distingue y mezcla también los universos resultantes de la escisión del exilio.

“Nadie se va del todo / Pieza en dos actos” (5) sería la primera acotación. Sobre la segunda parte de la misma, el subtítulo, de carácter típicamente metadramático, cabría una observación: aunque luego, a lo largo de la obra, el autor abunda, como se verá, en acotaciones escénicas, e incluso netamente dramáticas, que pretenden especificar elementos que suelen competir al hecho escénico y no al texto literario previo a toda escenificación, esta brevísima acotación, pese a su función metadramática —la pieza, ante todo, habrá de representarse en dos actos—, elude cualquier clasificación genérica: el autor la llama “pieza”, no tragedia, ni drama, ni comedia, sino solo pieza, como si la “puesta en género” fuese competencia del director y no del autor —o del espectador—, o como si, en todo caso, al autor no le interesara comprometerse con la clasificación de género de su propia “pieza”.

¹³⁴ “Al combate corred, bayameses, / que la Patria os contempla orgullosa. / No temáis una muerte gloriosa / que morir por la Patria es vivir”. Estos son los cuatro primeros versos de “La bayamesa”, el himno nacional de Cuba, compuesto por Pedro Figueredo en 1868, año que marca el inicio de las Guerras de Independencia en la Isla.

Después del reparto aparece otra acotación que comienza con dos escuetas líneas para precisar el lugar y el tiempo de la acción: la casa de Antonio y Coral, Central Zaza, provincia de Villa Clara, diciembre de 1990. El siguiente párrafo es inicialmente escenográfico y hasta allí pudiera hablarse de una acotación espacial, pero al final las explicaciones conciernen más al contexto de prolongada penuria del referente –Cuba, Placetas o cualquier otro pueblo o ciudad de la Isla– que al decorado de la escena.

Es imprescindible atender a esta atmósfera de anacronismos o desajustes entre el tiempo referencial y la cualidad de los objetos, el decorado, el vestuario, porque tal desquiciamiento del tiempo impondrá sus consecuencias en el diseño de los personajes y en la índole de los conflictos entre ellos: los nacidos y crecidos en Cuba, incluida Lula, están de algún modo detenidos en un tiempo anterior que los distancia emocional, intelectual y socioculturalmente de aquellos cuya vida ha transcurrido sobre todo fuera de Cuba, como son los casos de Tony o Lourdes. “*Es diciembre de 1990*” (9), según reza el párrafo inicial, pero todo el ambiente que se describe corresponde a un tiempo anterior, paralizado en la miseria y la inacción:

La escenografía refleja la sala de la casa, de paredes de mampostería altas y gruesas. Puerta que da a la calle y dos marcos altos, sin puertas, que llevan a otras partes de la casa. Ventana grande a la calle. Muebles de madera, con pajilla, cuadros y adornos pertenecen a la decoración clásica de los años cincuenta de la población de la Isla. No hay cortinas. Todo está limpio pero deteriorado, las cosas se ven viejas porque son los mismos muebles y objetos de hace cuarenta años que se conservan porque no hay otro remedio: están cuidados pero no se ven brillosos debido a la ausencia de productos de limpieza adecuados. (9)

Si en estos dos primeros párrafos la acotación es, por su referencia, espacial, porque describe minuciosamente el espacio de representación, y, por su función, extradramática, desde lo escénico –técnico– hacia lo diegético –literario–, porque alude a un contexto fabular y prefabular, los párrafos tercero y cuarto de esta acotación son específicamente dramáticos pues competen al encaje de la sustancia textual en la escénica: se trata de indicaciones concretas para la puesta en escena. Aquí dos singularidades: por una parte, es la acotación de un escritor-director que está concibiendo, dentro del texto, su realización escénica; por otra, es notable que, siendo la

acotación un texto “sin sujeto”, pueda observarse aquí una tensión semántica dentro de la propia acotación, como si el último párrafo de algún modo desmintiera al primero, como si la voz imposible de un texto indecible como es la acotación dialogara –incluso discutiera– internamente consigo misma. El primer párrafo, en solo dos líneas, precisa: “*La acción se desarrolla en casa de Antonio y Coral en el central Zaza, en la provincia de Villa Clara, Cuba. Es diciembre de 1990*”. Pero el tercer párrafo amplía la ubicación espacial: “*La acción en el escenario sucede en el Central Zaza, en New York, en La Habana y en Miami, pero hay un solo plano*” (9).¹³⁵ Las líneas iniciales ubican el sitio donde la acción se desarrolla pero esta ubicación es diegética, no escénica. Este fragmento de acotación se refiere al referente real, extradramático, pero también extratextual, de la fábula que ha de representarse. La segunda precisión espacial intenta controlar, desde el texto, la forma en que esta fábula deberá encajar en su representación escénica. Así, aunque “la acción” –los hechos, reales o imaginados, que el autor escribirá para su ulterior representación escénica– ocurre en una casa de familia vecindada en el batey de un central, en alguna provincia de cierta isla del Caribe, “la acción en el escenario”, es decir, la representación escénica de aquello que el dramaturgo ha escrito, transcurre en cuatro espacios geográficamente distantes en la fábula y en la realidad extratextual, pero coincidentes, solapados, en la escena.

El resto de este párrafo notable se va centrando cada vez más en la dirección de actores. No solo se trata aquí de los personajes, como cabría esperar de las acotaciones de la obra escrita, sino de los actores, aquellos que van a representarlos en el escenario: “*Los actores deberán usar la misma escenografía como si fuera un solo lugar*”, advierte el autor, y más adelante obliga al director: “*La dirección debe evitar por todos los medios el apagón para cambiar de escena, época o lugar y en ningún momento debe paralizar o debe ‘congelar’ a los personajes [...] los actores nunca deben detenerse mientras están en escena sino que tienen que...*” (9). Esta acotación inicial es, en resumen, por su referencia, sucesiva o simultáneamente, espacial, temporal y personal –corporal y operativa– y, por su función, comienza en sus dos primeros párrafos como extradramática, primero diegética y luego escénica, para terminar como acotación dramática, donde todas las indicaciones y precisiones escénicas están en función del proceso de escenificación del material textual.

¹³⁵ Salvo indicación contraria, en lo adelante es mío el resaltado en redondas dentro de las acotaciones en cursivas de este capítulo.

Al comienzo de cada acto hay uno o dos párrafos de acotaciones de carácter predominantemente dramático. En el primer acto se trata de dos párrafos precedidos por una frase breve de carácter diegético por su función y temporal por su referencia: “*Es diciembre de 1990*” (11). Luego cada uno de los dos párrafos precisa la situación dramática de dos planos diegéticos diferentes, que habrán de solaparse en escena y cuya descripción sostiene y continúa la tensión entre lo diegético y lo escénico que ya se ha observado en la acotación inicial. En el primer párrafo, dedicado al área de la acción que se desarrolla en Cuba, en casa de Coral y Antonio, se hace explícito el ambiente de anacronismos que ya estaba marcado desde la acotación anterior.

Por su referencia, esta acotación preliminar al primer acto es, en ambos párrafos, espacial –escenográfica–, temporal –por las referencias a los anacronismos, tanto diegéticos como escénicos, del área cubana y, desde luego, por las tácitas indicaciones de tempo y ritmo escénicos de los actores: “*vemos a Antonio sentado en un sillón, no está haciendo nada, ni se mece, está simplemente sentado, solo existiendo. En otro asiento está Coral, rezando el rosario*”–, sonora –“*El radio está encendido pero ninguno de los dos le presta atención. Hay unos comentarios políticos que apenas oímos*”– y personal. Es notable la referencia corporal que llega hasta lo sensorial olfativo, como este comentario, más diegético que escénico: “*Ambos están vestidos modestamente pero limpios, son ropas que tienen muchos años que no se lavan con un buen detergente que las pueda dejar completamente blancas: hasta tienen un olor extraño si pudiéramos olerlas*” (11). Aquí casi parece desmentida la carencia de sujeto propia de la acotación con ese salto a la primera persona del plural –y al subjuntivo– que incluye obviamente no solo al autor, sino al director, a los actores-personajes, que seguramente sí podrían “olerlas”, e incluso al público, cuya necesaria distancia de la escena lo excluiría de ese “olor extraño” que se presenta como potencialmente capaz de atravesar la cuarta pared.

La acotación inicial del segundo acto es mucho más breve y básicamente de carácter personal: son indicaciones acerca de los personajes. En lo espacial y gestual, pero especialmente en lo psicológico, esta acotación explica lo que ocurre –emocional e ideológicamente– en la mente de los personajes y en la atmósfera general de su interrelación: “*El ambiente está cargado: son personas –que apenas se conocen– con ideas confrontadas. Además, después de tantos años, los miembros de la familia están estudiándose en silencio. La tensión irá subiendo entre algunos de ellos durante las distintas partes de esta escena*” (29). Notablemente, al final de la acotación, llama

“escena” a lo que acaba de nombrar como “segundo acto”, y en realidad lo es, un acto que, como el primero, tampoco está explícitamente dividido en escenas pese a las entradas y salidas de personajes.

Ya en medio de los actos es posible observar dos tipos de acotaciones bien diferenciadas. Por una parte se hallan las que son personales por referencia y escénicas por su función –indicaciones para los actores, entradas y salidas, tonos e inflexiones de la voz–: “TONY. (*No entiende lo que sucede.*) Mami, *what’s the matter?*” (12); o “TONY. (*Interrumpiendo, recriminatorio.*) ¡Mami!” (13). Por otra parte advertimos las que son puramente dramáticas y garantizan el encaje del texto, especialmente de la fábula, en la escena, para armar el mosaico cronotópico del montaje dramático: “LULA. (*Al mismo tiempo le habla a Julio, a Tony, a sí misma.*)” (14), o:

Antonio se levanta. De algún lugar recoge una camisa verde olivo y la pone en el espaldar de una de las butacas, cerca de Lula. La acción siguiente es simultánea. Antonio pone una caja de zapatos Amadeo en el suelo, a sus pies, coge un periódico y comienza a recortar fotografías de los héroes de la revolución castrista y a colocarlas ordenadamente dentro de la caja de zapatos; mientras que –perdidos en el tiempo– Lula agarra la camisa que dejó Antonio y habla con Julio. (14)

La acción siempre ha sido continua en un solo plano. La escena siguiente sucede en el Central Zaza y en Miami al mismo tiempo. La dirección debe mezclar las dos conversaciones para lograr un juego de palabras entre las escenas simultáneas. (23-24)¹³⁶

Después de esta última acotación, el texto en la página cursa en dos columnas, disposición que resuelve parcialmente a nivel textual el problema de la simultaneidad. La acotación parecería un esfuerzo por indicar el problema –no su solución– a nivel escénico. En realidad el problema de la simultaneidad de las acciones cronotópicamente distantes en la fábula es, en primera instancia, lingüístico y textual: el lenguaje y especialmente la escritura son sucesivos, no simultáneos. Por eso la disposición del

¹³⁶ En su análisis del espacio en *Nadie se va del todo*, Bulman (2003) reconoce la importancia de este momento –al que tendremos que regresar varias veces en este estudio– cuando anota que “la contraposición de espacios llega al clímax en el primer acto, justamente antes de la escena del asesinato de Julio” (70-71), exactamente en la acotación que citamos arriba.

texto en columnas es solo una solución parcial, incluso a nivel de escritura, pero aquí el autor se apoya en la convención para ilustrar su acotación. Más adelante, en medio de esa escena, otra acotación señala: “*La escena continúa solamente en Miami*” (24).

Siempre en prosa, los diálogos se acercan por su registro al estatus sociocultural de los personajes, a los grados de intimidad entre ellos y a la situación emocional representada en cada caso; es decir, se cuida por lo general del decoro con respecto al registro lingüístico. En este sentido debe anotarse la presencia del *code-switching* entre inglés y español. Amén de otras formas de caracterización que luego se examinan aquí, la alternancia idiomática tiene también una función caracterizadora. Así ocurre sobre todo en torno al personaje de Tony, quien, ya presentado en la acotación como “*un angloamericano de origen cubano*”, inicia, en español –registro familiar cubano–, el primer parlamento de la pieza, en el coloquio inicial Tony-Lula. A lo largo de cuatro páginas –unos seis a diez minutos– en toda esta escena, Lula habla siempre en español, mientras Tony se desplaza entre ambas lenguas, como si el español marcara los momentos de placidez e intimidad en la relación madre-hijo y el inglés resultara más propicio a los temas externos a esa relación, ya sean los relativos a la familia fundada por él con otra angloamericana de origen cubano, ya sean los asuntos, incómodos de tratar, relativos al viaje a Cuba. Con su esposa Lourdes, Tony dialoga solo en inglés y ella misma no habla nunca en español, salvo en el coloquio con Lula (46-47), donde se enfrentan con opiniones a favor y en contra del viaje, no de Lula sino de Tony. El uso del español en este personaje que siempre habla en inglés –con su esposo, con la operadora internacional–, obra en la dirección del realismo, toda vez que refleja una típica situación de las familias cubanas en Estados Unidos, cuyos miembros más jóvenes, llegados a ese país en la infancia, educados en inglés, verdaderos bilingües, se comunican entre sí en la lengua oficial del país y educan en ella a sus hijos pero continúan usando el español para dirigirse a sus mayores, aun cuando aquellos sean capaces, como en el caso de Lula, de una comunicación eficiente en inglés para su vida profesional. Un interesante soliloquio de Lourdes en mitad del segundo acto, siempre en inglés, siempre entrecortado, por teléfono, funge como la representación parcial de un diálogo con alguna operadora internacional, pero es –después del cometario inmediatamente anterior de Tony en La Habana: “Nadie se va del todo” (36)– la representación dramática de la incomunicación entre dos universos totalmente aislados, y la prueba palpable del carácter excepcional y transgresor del viaje a Cuba de Lula y Tony. La alternancia entre las dos lenguas debería mirarse también a la luz del conflicto

—rigurosamente analizado en su ensayo por la estudiosa alemana Heidrun Adler (2014)— que la selección del idioma de escritura —no solo del teatro— representa para los dramaturgos y otros escritores hispanohablantes residentes en Estados Unidos, por la fuerza con que influye y muchas veces condiciona la dinámica de difusión, inclusión e identidad del autor y su obra.

A pesar de la necesidad estructural de relatar una diégesis compleja, en dos tiempos y cuatro espacios diferentes, en general la pieza consigue informar acerca de los sucesos de la diégesis a través de un diálogo esencialmente dramático, donde las palabras, incluso las más “informativas”, se presentan en un enfrentamiento de ideas a través del cual los personajes se convidan y presionan, se persuaden y agreden para movilizarse mutuamente en diferentes direcciones de acción. En el primer diálogo (Monge Rafuls, 1991d: 11-14) la información acerca de la situación migratoria, laboral, familiar de Tony y Lula cursa a través de un coloquio en antilogía (cf. García Barrientos, 2001: 60), donde más que las ideas se enfrentan los impulsos, las emociones, los deseos de cada uno, y esos impulsos, emociones y deseos están convidando, persuadiendo, movilizando, estorbando, incomodando al otro. Lula, que en su día sacó ilegalmente de la Isla a su hijo Tony, ahora lo convida a regresar en una visita que al hijo le resulta no solo insólita sino indeseable. Este tipo de diálogo que mueve la acción es predominante en toda pieza, aun cuando a través de él se consigan las funciones diegética y caracterizadora indispensables para la comprensión de la historia y la estructuración misma del drama.

Aunque predomina el coloquio, a veces como antilogía, en duelos verbales de puro enfrentamiento de ideas, es posible encontrar, por una parte, momentos de diálogo aparentemente diegético, como cuando Tony introduce un extenso monólogo acerca de la mala atención hotelera en Cuba (Monge Rafuls, 1991d: 33), pero este monólogo no tiene una función dramática, no hace avanzar la acción, a pesar de que numerosas acotaciones indican los movimientos corporales del personaje, desplazamientos, pasos, risas, y que el monólogo mismo incluye diálogos fingidos entre el huésped y el administrador del hotel, entre el comensal y la camarera. Aunque en este caso la función es extradiegética, específicamente ideológica, este monólogo tiene otro interés: se trata de un diálogo dentro del diálogo, una representación dentro de la representación, el personaje juega a teatralizar su experiencia ante el público de familiares y amigos. La acotación incluso específica: “*Narrando con gestos apropiados. Es un diálogo entre él y los personajes que cuenta*” (33). Ese juego de representaciones en medio de una

atmósfera tranquila y familiar, matizada por el tono humorístico del relato de Tony, culmina con la llegada de otro personaje, Asunción, quien introduce un diálogo que parece continuar el ambiente amistoso y familiar hasta que la mención de Nena devuelve a los personajes al dolor del pasado y al odio latente. A partir de ese momento, el pasado y el odio corrompen los diálogos, incluso a pesar de la inocencia de los personajes implicados: los de la generación más joven ignoran –o no recuerdan, o no están interesados ya en– los conflictos y odios de sus mayores: Asunción no puede saber lo que ocurrió entre su madre Nena y Lula; Tony y Mime (34-35) intentan acercarse, encajar, pero cada palabra del diálogo está torcida por el odio y el enfrentamiento del pasado y por la distancia entre los mundos que cada personaje representa para el otro. Del mismo modo, el montaje del diálogo entre los caracteres permite solapar espacios de enfrentamiento y tiempos dislocados por donde, no obstante, cursa como un *continuum* la corriente de odio y dolor que los enlaza.

Característico de los diálogos de esta pieza es el aparte en coloquio, “en que dos o más personajes hablan sin ser oídos por otros” (García Barrientos, 2001: 62). Esta disposición del diálogo permite la escenificación de simultáneos intercambios entre personajes dentro de una misma unidad cronotópica, con todos reunidos en el aquí y el ahora de la escena pero divididos en grupos de dos, tres o más, cuyos coloquios se entrelazan y superponen para la percepción del espectador pero trazan líneas dramáticas paralelas y simultáneas. El aparte en coloquio permite también –y esta es quizás su función más específicamente dramática en la pieza– que un mismo personaje salte de un tiempo a otro a través de un aparte que lo saca del diálogo que sostiene con uno o más personajes en un tiempo y un espacio diegéticos, hacia otro diálogo con otros –o los mismos– personajes en otro tiempo y otro espacio, con tal continuidad que en ocasiones es difícil definir, aun a la vista del texto, a cuál diálogo –y a cuál línea de acción, y a cuál línea temporal, incluso a cuál espacio– pertenece determinado parlamento. En su función más importante, el aparte en coloquio sostiene aquí la estructura espaciotemporal del drama porque permite la coexistencia de diferentes tiempos y espacios, entre los cuales el diálogo no se detiene sino que salta sin solución de continuidad, de modo que un mismo personaje dialoga con otro en un tiempo y un espacio dados y, simultánea o sucesivamente, en aparte, con otro personaje en un tiempo y un espacio diferentes, sin abandonar su espacio físico en escena, incluso a veces sin moverse de su sitio.

El diálogo tiene en la pieza una función dramática estructuradora porque las superposiciones de los diálogos que en la fábula acaecerían en tiempos y espacios diferentes parecen ser uno de los más sólidos mecanismos cohesionadores de esos espacios distantes y esos tiempos discrónicos. Montados a veces en doble columna de texto para que sean pronunciados de modo simultáneo y entrelazado, los diálogos suelen cursar, como toda la acción de la pieza, en permanente alternancia espaciotemporal. Notablemente, un personaje se desplaza dentro de un mismo parlamento a espacios y épocas diferentes. En un momento en que se han alternado un coloquio, en español, en Zaza, 1990, entre Asunción y Coral –que está esperando la inminente llegada de su nuera y su nieto después de treinta años de ausencia–, con una aguda antilogía, en inglés, de Tony con su esposa Lourdes, en New York –antes de partir él con su madre hacia La Habana– (21-23), el diálogo se divide en dos columnas (23-25): a la izquierda, en Zaza, 1960, Coral y Antonio reclaman infructuosamente el cadáver de su hijo recién fusilado, ante dos personajes, Miliciana y Miliciano, que les reprochan su amor por un “gusano”,¹³⁷ a la derecha, en Miami, poco después, Lula, con su hijo en brazos, reclama su condición de refugiada que ha huido del comunismo ante un Oficial de Inmigración que a su vez le reprocha haber arriesgado la vida de su hijo y especialmente la posibilidad de convertirse en “una carga para este país”. Antes de la división en columnas, una acotación advierte: “*La escena [Asunción y Coral, en español, en Zaza, 1990, inmediatamente antes de la llegada de Lula y Tony, alternando con Tony y Lourdes, en inglés, en New York] siempre ha sido continua en un solo plano. La escena siguiente sucede en el Central Zaza y en Miami al mismo tiempo. La dirección debe mezclar las dos conversaciones para lograr un juego de palabras entre las escenas simultáneas*” (23-24). Esta acotación es dramática porque justo atiende al encaje del texto del diálogo en la escena, y por lo mismo es esencialmente dramática la función del tipo de montaje de diálogo que exige, toda vez que la pertinencia de esa determinada forma de articulación escénica del diálogo –aunque conserva una función ideológica porque compara el estado de desamparo de la familia en los dos espacios y en situaciones dramáticas diferentes, y aunque es también diegética porque da cuenta del curso de la historia– es sobre todo dramática pues, como totalidad, hace avanzar la acción en los dos espacios principales, el adentro y el afuera, y señala el inicio de la dicotomía principal de los dos grupos de personajes: los de adentro y los de afuera.

¹³⁷ Según Haensch y Werner (2000), gusano es la “persona de nacionalidad cubana que se manifiesta o actúa en contra del gobierno revolucionario cubano” (293).

Al final del primer acto ocurre uno de los fenómenos más notoriamente dramáticos del diálogo en la pieza. Toda la preparación del fusilamiento de Julio y sus compañeros está representada a través del diálogo de su familia: madre, padre, esposa e hijo de Julio, que han acudido a presenciar la muerte en ceremonia pública. De los cinco personajes, solo tres participan en el diálogo: Coral –la madre–, Antonio –el padre– y Lula –la esposa. Tony, el hijo, un niño de brazos, es mencionado como presente por los personajes en escena; y Julio no está junto a su familia, sino frente a esta, y el espectador conoce sus acciones por el diálogo de los otros: él mismo no habla allí aunque es el personaje de mayor presencia dramática, el que agoniza. Todos intervienen en un coloquio desordenado, caótico, pero definitivamente se dirigen unos a otros. Sin embargo, en el instante del fusilamiento, el diálogo se vuelve coral, los personajes dejan de comunicarse entre sí, cada uno de ellos tres y otras dos voces no identificadas se alternan en una sucesión de parlamentos cortos: informaciones acerca del curso de la ceremonia, comentarios triviales sobre el clima, preguntas retóricas. Dirigidos desde luego al espectador, pero decorosamente presentados como voces y frases de los personajes en el peor momento de sus vidas, esos parlamentos sueltos, no dirigidos a ningún otro personaje en especial, pero presentados en forma de coloquio, constituyen una especie de voz coral y cumplen una función dramática por excelencia, son acción, la hacen avanzar, la representan, marcan la más grande peripecia de cada uno de los cinco caracteres, informan directamente al espectador de la marcha de la acción y de las actitudes, los sentimientos y el estado de las relaciones de cada uno.

Otra singularidad del diálogo en *Nadie se va del todo* es la inclusión, en tres momentos distintos de la escritura y la escenificación, de cuatro fragmentos de una carta atribuida al personaje de Julio pero referenciada como documento histórico en nota a pie de página (26). Los fragmentos describen el arco dramático que estructura la pieza. En el primero –en orden de aparición en la escritura y en la escena, no en el orden cronológico de la diégesis–, el personaje, “*Julio, solo, sentado. Está escribiendo*” (26). El actor pronuncia su monólogo mientras su personaje lo escribe según la representación convencional de la escritura y la lectura en el teatro y aun en el cine. Ese primer fragmento aparece en el primer acto, inmediatamente antes de la secuencia del fusilamiento. El segundo fragmento –es el inicio de la carta, sería el primero para el tiempo diegético– aparece, también “leído” por Julio, como una breve pero intempestiva interrupción del largo cuadro del fusilamiento del propio personaje. Es decir, en la escena donde la familia observa los preparativos del fusilamiento, cuando aún no han

traído a los condenados, la llegada de Julio es inminente para los demás personajes, pero él no está allí. El actor, en escena, pronuncia entonces en alta voz la carta que el personaje está escribiendo momentos antes de su fusilamiento. Son apenas seis líneas, el actor calla y la escena de la ejecución continúa. Los fragmentos tercero y cuarto aparecen representados ya no como escritura sino como lectura. Bien avanzado el segundo acto, inmediatamente después del primer gran enfrentamiento entre los “de allá” y los “de aquí” a través del diálogo donde Lula y Asunción representan respectivamente el afuera y el adentro de la Cuba insular del hoy –diciembre de 1990– y Mime asume el rol de conciliación y racionalidad, luego de la violenta salida de Asunción, el tiempo salta treinta años hacia atrás. “*Lula, Coral y Antonio acaban de llegar del fusilamiento. Lula trae a Tony en brazos*” (37) y es entonces cuando Antonio muestra la carta de Julio que alguien le ha entregado. Los padres, Antonio y Coral, salen de escena, casi huyendo de la carta. Lula queda sola y aparece Julio, ya muerto, en la memoria de Lula o en espíritu (38). Aunque los dos fragmentos de la carta se leen alternativamente por Julio y Lula, no se trata en puridad de diálogo en coloquio, sino de un monólogo en coloquio, fragmentado y repartido entre dos personajes.

5.3. Acción

Desde el punto de vista de la ficción dramática, *Nadie se va del todo* entrelaza una doble secuencia de acciones/sucesos que se desarrollan en cuatro unidades cronotópicas diferentes. Esas unidades serían, según el orden cronológico de la diégesis: a) Central Zaza, cerca de 1959-61 y –solo para Lula y Tony bebé– Miami, 1961; b) New York, 1990 –Lula, Tony y su esposa Lourdes–; c) La Habana, 1990 –solo para Lula y Tony adulto–; d) Central Zaza, 1990.

Un examen de la doble secuencia de acciones/sucesos permite distinguir dos líneas de acción. La línea de acción principal se corresponde con el regreso de Lula y Tony a Cuba, desde la primera discusión, en New York, acerca de la decisión de viajar o no, hasta la despedida de la familia en la casa de Coral y Antonio, en el Central Zaza, Placetas, Cuba. La acción se desplaza, en la fábula, en el vector New York-¿Miami-La Habana-Zaza?-New York; la situación dramática se desarrolla desde diciembre de 1990 hasta 1991.

La línea de acción secundaria se corresponde, por su parte, con la formación, el auge y la destrucción de la familia de Lula, desde el inicio de su noviazgo con Julio, el matrimonio, el nacimiento de su hijo Tony, hasta el fusilamiento de Julio y el exilio de Lula con Tony en Estados Unidos. La acción se desplaza, en la fábula, en el vector Zaza-Miami; la situación dramática se desarrolla desde inicios de 1959 hasta la primavera de 1961. Vale la pena destacar que en esta línea aparece una escena correspondiente a un pasado más remoto: a menos de dos páginas del final de la obra, el nacimiento de Julio sirve de marco a la premonición fatal de Antonio que, con el recién nacido en brazos, declara: “Es mi felicidad, el día que me falte no quiero vivir” (47-48). Esta escena, aislada en los confines de un tiempo ausente, muy anterior a la llegada de Lula a la familia y al verdadero inicio de la primera línea temporal, tiene como función principal completar, hacia el final del tiempo dramático y del escénico, pero en el inicio del tiempo diegético, el arco dramático del personaje de Antonio.

El segundo párrafo de la acotación inicial posterior al reparto resulta de especial interés en el examen de la acción de la pieza porque, a través de las indicaciones temporales, espaciales y personales, se refiere casi exclusivamente a la acción dramática al describir con minuciosidad lo que debe y lo que no debe hacerse en la puesta en escena de la obra, de cara a la escenificación de la fábula:

La acción en el escenario sucede en el Central Zaza, en New York, en La Habana y en Miami, pero hay un solo plano. Los actores deberán usar la misma escenografía como si fuera un solo lugar. La dirección debe evitar, por todos los medios, el apagón para cambiar de escena, época o lugar y en ningún momento debe paralizar o debe “congelar” a los personajes. Las entradas y salidas las hará de acuerdo al montaje pero los actores nunca deben detenerse mientras están en escena sino que tienen que ir creando nuevas posibilidades de acción. (9)

En general, con todos los actores en el escenario, divididos en grupos definidos por la unidad cronotópica donde se desarrolla la acción, el diálogo no suele –pero puede– ser simultáneo en los diferentes espacios. Así, la acción “se traslada” junto al diálogo de un espacio a otro de la diégesis y de la escena. Sin embargo, el encaje dramático de ese tránsito está marcado en el texto a través de las acotaciones, a veces muy breves –“La acción en New York” (20), “La acción en Zaza. Antonio recortando

fotos y Coral en la cocina” (21)–, a veces más extensas, para marcar en detalle los desplazamientos y actitudes corporales de los personajes, sobre todo en función del enlace entre las situaciones dramáticas coexistentes en escena.

Por ejemplo, al inicio del primer acto, para el enlace entre tres situaciones dramáticas correspondientes a tres unidades cronotópicas diferentes, se advierte: a) en diciembre de 1990, en New York, Lula, ya anciana, trata de convencer a su hijo Tony, adulto, para que la acompañe en su próxima visita a Cuba; b) en diciembre de 1990, en el Central Zaza, en Cuba, Antonio y Coral, suegros de Lula, permanecen en una especie de no hacer; c) Lula, joven, en el Centra Zaza, en Cuba, hacia 1959-61, habla con su esposo Julio, hijo de Antonio y Coral y padre de Tony, acerca de su participación en los alzamientos contra el gobierno. La acotación que marca el enlace entre b) y c) reza:

Antonio se levanta. De algún lugar recoge una camisa verde olivo y la pone sobre el espaldar de una de las butacas, cerca de Lula. La acción siguiente es simultánea. Antonio pone una caja de zapatos Amadeo en el suelo, a sus pies, coge el periódico y comienza a recortar fotografías de los héroes de la revolución castrista y a colocarlas ordenadamente dentro de la caja de zapatos; mientras que –perdidos en el tiempo– Lula agarra la camisa que dejó Antonio y habla con Julio. (14)

A partir de ese momento el trenzado de las situaciones dramáticas se precipita gracias a una singularísima y muy característica alternancia de elipsis y suspensiones temporales: el diálogo ente Lula y su esposo Julio, en Zaza, a comienzos de los sesenta (14-15), se quiebra en una suspensión temporal que da paso, sin acotación, por elipsis progresiva, a un aparte entre Antonio y Coral, en Zaza, en diciembre de 1990 (15), para regresar en poco más de quince líneas al punto de suspensión del diálogo entre Lula y Julio, que vuelve a quebrarse treinta líneas después para pasar mediante elipsis progresiva a un brevísimo monólogo de Coral frente a Antonio en Zaza, 1990, que pasa, en elipsis regresiva, con solo una acotación mínima –“*En una crisis, sola, en New York*” (16)–, a un breve soliloquio de Lula, en New York, en 1990, y de ahí, en elipsis progresiva, directamente y sin acotación alguna, al diálogo en inglés entre Tony, que pretende cumplir con sus deberes de hijo acompañando a su madre a Cuba, y su esposa Lourdes, que le reclama sus deberes como padre y esposo en New York.

El drama se estructura a lo largo de toda la pieza mediante este entrelazamiento que privilegia la acción propiamente dicha, es decir, el cambio de situación dramática, en la línea de acción secundaria –Zaza-Miami, 1959-61–, donde se encuentra el origen de los conflictos entre los personajes y donde ocurren las acciones que marcan el cambio de fortuna de todos ellos. La línea de acción principal –New York-¿Miami-La Habana-Zaza?-New York, 1990-91– se abre con el dilema en torno al regreso del exilio, desarrolla los conflictos que esa decisión genera y cierra los engendrados por las acciones ocurridas treinta años atrás en la que hemos definido como línea de acción secundaria. En el Central Zaza, 1990, antes de la llegada de Lula y Tony, apenas hay acción propiamente dicha, sino sucesos que no cambian la situación dramática, la nada cotidiana detenida en el tiempo donde viven no solo Coral y Antonio, sino Mime, Asunción y Nena, en franco contraste con la dinámica de acción que caracteriza ese mismo espacio en el período 1959-61. Solo a partir de la llegada de los exiliados comienzan las acciones que no están generadas, como en la línea de acción secundaria, por agentes externos a los personajes –agentes fabulares y dramáticos, como Nena, el Miliciano, el Oficial de Inmigración, y extrafabulares, como la situación sociopolítica de la Isla, la Revolución misma, la invasión de Playa Girón–, sino por los propios sentimientos, prejuicios, miedos, indecisiones que engendran los conflictos internos que mueven a los personajes y aquellos que los enfrentan entre sí.

Nadie se va del todo es un drama cerrado en dos actos, sin otras divisiones visibles dentro de ellos, salvo las entradas y salidas de los personajes, apenas marcadas debido a la habitual presencia simultánea en escena de grupos que representan, sucesiva o paralelamente, situaciones dramáticas ubicadas en diferentes líneas de acción y en tiempos y espacios diegéticos distintos, ni contiguos ni sucesivos. De este modo, la salida de un personaje de uno de los grupos y de la escena allí representada puede coincidir con la llegada de ese mismo personaje a otro grupo en otra situación dramática; incluso suele ocurrir que un personaje alterne su presencia, actuación y diálogo entre dos o más grupos, es decir, entre las escenificaciones de dos o más situaciones dramáticas correspondientes a dos o más tiempos y espacios dramáticos, todos copresentes en escena.

Gracias a esa estructura en trenza, el primer acto avanza desde la prótasis, en el diálogo entre Lula y Tony en New York, en 1990 (11-14), hasta la catástrofe acaecida tres décadas atrás (25-28), porque para el espectador el planteamiento está ubicado casi al final de la diégesis, toda vez que el primer acto comienza *in media res*, después de

que aparentemente ya ha ocurrido todo. Solo aparentemente, porque es a partir de la decisión de Lula de regresar a Cuba que se desencadena la acción del pasado, sobre todo porque se trata de una historia que habita en la memoria de Lula pero que resulta desconocida para Tony, de modo que para el espectador la historia se devela desde dos perspectivas: la memoria de Lula y el conocimiento inmediato de Tony.

El segundo acto transcurre casi completamente en Zaza, 1991, con predominio de las secuencias de sucesos sobre la acción —epítasis y catástasis—, porque los cambios no ocurren tanto en la situación dramática cuanto en el interior de los personajes: esos cambios atañen a todos en una tendencia hacia la conciliación de los conflictos que concluye con el muy simbólico regalo de Lula, quien le envía una blusa a Nena. Inmediatamente después, apenas una página antes del final del acto y de la pieza, un apagón total —“*El único apagón total. Rápido*” (48)— inicia el desenlace que saca toda la situación dramática de la línea de acción principal del ámbito de la realidad, de la actualidad, y la coloca en el ámbito de la posibilidad, de la potencialidad, porque al final la acción regresa a New York, antes del viaje de Lula y Tony a Cuba, cuando todavía no han obtenido los visados y ni siquiera saben si se los concederán, y, simultáneamente —el diálogo vuelve a dividirse en columnas—, a Zaza, 1990, antes —o quién sabe si después— de la estancia de Lula y Tony en la casa familiar. En casa de Coral un viento huracanado se lleva para siempre las fotos de los héroes que Antonio ha estado recortando de los periódicos por más de treinta años. En el coloquio final entre Lula y Tony, la pieza regresa a la situación dramática con que comenzó el primer acto, en New York, antes del viaje, Lula decidida a regresar a Cuba, Tony creyendo firmemente que deberían suspender el viaje. Esa disposición circular pone en solfa toda la estancia de Lula y Tony en Cuba.

La crítica ha estudiado también la obra en ese sentido. Entre otros autores que afirman, sin demorarse en argumentarlo, el carácter imaginario de todo el viaje de Lula y Tony, parece útil detenerse en Bulman (2003), quien lee toda la acción que se desarrolla en Zaza como un viaje imaginario, “metafórico” y “ficticio” que se desarrolla en la mente de Tony (75-76). Pero a pesar de esa disposición circular que hemos observado, hay muchos indicios de que no se trata de un sueño ni una proyección del deseo o del conflicto aproximación/evitación de Tony con relación al viaje a Cuba. Además, habría que tener en cuenta el nivel de minuciosa verosimilitud y detalle y el peso dramático que tiene toda la acción que se desarrolla en Cuba a partir de la llegada y hasta la partida de Tony y Lula a la casa de Coral y Antonio, desde cualquier elemento

que se analice: el diálogo, la acción, el tiempo, el espacio y los personajes. Pero Bulman da por sentado que Tony es el protagonista de la obra, postura que examinaremos en el acápite correspondiente.

Posiblemente lo más notable de la estructura de la acción sería, como en otros aspectos de esta obra, su fragmentación.¹³⁸ Dentro de los actos, aun sin marcas autorales que lo adviertan, la obra se divide sobre todo en cuadros (C_N), de modo que, salvo excepciones, un cuadro coincide con una escena (E_N). Solo ocasionalmente se marca entrada o salida de un personaje dentro de un cuadro. Esos cuadros son generalmente fragmentos de lo que en la fábula serían cuadros más extensos y completos con unidad de tiempo, espacio y acción, pero que han sido segmentados y dispuestos aleatoriamente, por lo cual la acción aparece fragmentada –al igual que los diálogos donde cursa esa acción y, como luego se verá, al igual que el tiempo y el espacio– en la escritura, en los mismos segmentos previstos para la representación.

Esa notable fragmentación opera, a nivel dramático, como elemento cohesionador de las dos líneas de acción que se han identificado. Un sucinto bosquejo de las situaciones, acciones y sucesos en cada uno de los cuadros y escenas y los enlaces más significativos entre ellos, durante el primer acto, puede ilustrar ese proceso:

C_{1.1}. E_{1.1}. Línea de acción principal (LAP). Situación inicial: en casa de Coral y Antonio, en Zaza, inacción de los personajes; en New York, en casa de Lula, ella intenta persuadir a Tony para viajar a Cuba y él se resiste.

C_{1.2}. E_{1.2}. LAP. Situación: Antonio, solo, en su casa de Zaza. Sucesos: Antonio coloca una camisa sobre un mueble, pone a sus pies una caja de zapatos llena de recortes, toma un periódico, comienza a recortar fotos de líderes de la Revolución y las coloca en la caja.

El enlace entre este cuadro y el siguiente –como ya hemos visto antes– informa en acotación que Antonio coloca una camisa sobre un mueble, Lula la toma, treinta años atrás, y esa acción escénica conecta las situaciones dramáticas, las acciones y los tiempos a través de la camisa, elemento de utilería, y de Lula, personaje en dos tiempos.

C_{1.3}. E_{1.3}. Línea de acción secundaria (LAS). Situación: Lula, casada y embarazada, vive con su esposo Julio en casa de sus suegros. Sucesos: Lula toma la

¹³⁸ Entre otros autores, Bulman (2003: 67) y Martínez (2014: 221) han comentado, desde diferentes ángulos, la fragmentación en *Nadie se va del todo*. Para la relación entre memoria y fragmentación en el teatro, recomiendo a Malkin (1999).

camisa que Antonio había colocado en un mueble; encuentra un papel con unas iniciales y un teléfono; celosa, discute con Julio, quien lo niega todo y no explica nada.

C_{1.4}. E_{1.4}. LAS. Situación: antes de la boda de Julio y Lula. Sucesos: Coral le comenta a Antonio su preocupación acerca de la raza de Lula por el tono más oscuro de su tez; Antonio considera que Lula es una buena mujer para su hijo.

C_{1.5}. E_{1.5}. LAS. Situación: continuación de C_{1.3}. E_{1.3}. Sucesos: Lula y Julio discuten; Lula, celosa, exige la verdad, Julio se resiste, Lula insiste; Julio confiesa que conspira contra el gobierno, Lula no quiere oírlo; Julio la obliga a escuchar su verdad.

C_{1.6}. E_{1.6}. LAP. Situación: continuación de C_{1.2}. E_{1.2}. Sucesos: Antonio recorta periódicos; Coral espera la llegada de Lula y Tony y recrimina a Antonio por su caja de recortes.

C_{1.7}. E_{1.7}. LAP. Situación: Lula sola en New York, antes o después de C_{1.1}. E_{1.1}. Sucesos: Lula en conflicto entre el deseo y el temor de regresar a Cuba.

C_{1.8}. E_{1.8}. LAP. Situación: después de C_{1.1}. E_{1.1}, posiblemente en paralelo con C_{1.7}. E_{1.7}, Tony en New York. Sucesos: Lourdes y Tony discuten, Tony desea viajar con Lula a Cuba, Lourdes intenta persuadirlo para que no viaje.

C_{1.9}. E_{1.9}. LAS. Situación: Lula y Julio en casa de Coral, continuación desde C_{1.3}. E_{1.3} → C_{1.5}. E_{1.5}. Sucesos: Lula y Julio discuten, él defiende su posición política; ella, embarazada de cinco meses, teme por él, pero confía en la Revolución.

C_{1.10}. E_{1.10}. LAP. Situación: Tony, a solas en New York, después de C_{1.1}. E_{1.1}, tal vez paralelo con C_{1.7}. E_{1.7}. Sucesos: Tony, solo, en conflicto entre el deseo y el temor de regresar a Cuba, piensa en su padre, a quien no conoció.

C_{1.11}. E_{1.11}. LAS. Situación: Julio se ha alzado en armas contra el gobierno, su mujer y sus padres reciben a los milicianos que irrumpen en la casa. Sucesos: Nena, hasta ahora vecina y amiga de la familia, viene vestida de miliciana con otro miliciano a registrar la casa en busca de armas; Nena insulta y maltrata verbalmente a Coral.

C_{1.12}. E_{1.12}. LAP. Situación: Lula y Tony en casa de Lula en New York, continuación de C_{1.1}. E_{1.1}. Sucesos: Lula insiste en persuadir a Tony para que la acompañe a Cuba y Tony se niega.

C_{1.13}. E_{1.13}. LAS. Situación: Lula y Julio, recién casados, después de C_{1.4}. E_{1.4}, antes de C_{1.3}. E_{1.3}. Sucesos: Julio, cerca de 1959, a inicios del triunfo de la Revolución, junto a Lula, lleno de ilusión, sueña con cambiar la realidad, quiere ser alcalde de Placetas y mejorar la vida del pueblo.

C_{1.14}. E_{1.14}. LAS. Situación: los milicianos registran la casa de Coral y Antonio, continuación de C_{1.11}. E_{1.11}. Sucesos: “*Los milicianos, mientras registran, increpan a Antonio, a Coral y a Lula*” (18).

C_{1.15}. E_{1.15}. LAP. Situación: Lula y Tony ante un álbum de fotos antiguas. Sucesos: Lula muestra a Tony libro de fotos viejas y recuerda el paisaje natural y las propiedades de su familia antes de 1959, un pasado prefabular, anterior a la línea de acción secundaria.

C_{1.16}. E_{1.16}. LAS. Situación: Julio está preso, continuación de C_{2.19}. E_{2.25} (segundo acto). Sucesos: Antonio avisa a Coral de que han traído a Julio preso, para fusilarlo; Lula está con Julio; mandan a buscar al cura; van a llevar al niño a ver a su padre preso.

C_{1.17}. E_{1.17}. LAP. Situación: Lula y Tony en casa de Lula en New York, continuación de C_{1.15}. E_{1.15}. Sucesos: Tony y Lula evocan la muerte de Julio; Tony quiere saber por qué ella nunca le ha hablado de la muerte de su padre, ella dice que quería protegerlo del dolor.

C_{1.18}. E_{1.18}. LAP. Situación: en casa de Coral en Zaza, Antonio sigue recortando fotos de los periódicos y Coral espera la llegada de Lula y Tony. Sucesos: mientras Antonio recorta fotos de los periódicos, “*se ve una diapositiva de Fidel Castro y Nikita Krushov abrazados*” (20); Antonio comenta: “Dios los cría y el diablo los junta”; Coral le responde hablando de otra cosa: recuerda su niñez, en un tiempo prefabular.

C_{1.18}. E_{1.19}. LAP. Situación: Llegada de Lula y Tony a casa de Coral en Zaza, continuación de C_{1.6}. E_{1.6} → C_{1.18}. E_{1.18} y conclusión de las escenas, posiblemente subsecuentes, C_{1.1}. E_{1.1} → C_{1.7}. E_{1.7} → C_{1.8}. E_{1.8} → C_{1.10}. E_{1.10} → C_{1.12}. E_{1.12} → C_{1.15}. E_{1.15} → C_{1.17}. E_{1.17}. Sucesos: Tony y Lula llegan a casa de Coral y Antonio; Lula abraza a sus suegros, Coral los recibe efusivamente, encuentra que Tony se parece mucho a su difunto padre; Antonio no responde al abrazo de Lula, solo pone una mano sobre el hombro de su nieto Tony; ambos ancianos lloran.

C_{1.19}. E_{1.20}. LAP. Situación: En New York se presentan numerosas dificultades en los trámites para el viaje de Lula a Cuba, antes de C_{1.18}. E_{1.19}, posiblemente después de C_{1.1}. E_{1.1} → C_{1.7}. E_{1.7} → C_{1.8}. E_{1.8} → C_{1.10}. E_{1.10} → C_{1.12}. E_{1.12} → C_{1.15}. E_{1.15} → C_{1.17}. E_{1.17}. Sucesos: Lula se desespera por las dificultades en los trámites del viaje; Tony trata de persuadir a Lula para que renuncie.

C_{1.20}. E_{1.21}. LAP. Situación: En casa de Coral en Zaza, esperan la llegada de Lula y Tony; en la diégesis, entre C_{1.6}. E_{1.6}. y C_{1.18}. E_{1.18}. Sucesos: Antonio monologa acerca

de sus recortes; en respuesta, Coral monologa sobre la dificultad de conseguir víveres y ropa y comenta sobre la corrupción.

C_{1.20}. E_{1.22}. LAP. Situación: como en C_{1.20}. E_{1.21}, llega una vecina, Asunción. Sucesos: “*Tocan a la puerta. Coral va a abrir y entra Asunción sin que la inviten a pasar. Tiene 25 años. Es la misma actriz que personificó a Nena, la miliciana*”; Asunción indaga sobre la llegada de “los parientes”, se avergüenza y reniega de su esposo “gusano” que se fue “en un bote” (22-23).

C_{1.21}. E_{1.23}. LAP. Situación: Tony y su esposa Lourdes, en New York, discuten en inglés acerca del viaje de Tony a Cuba, continuación de C_{1.8}. E_{1.8}. Sucesos: Tony manifiesta su deseo de viajar a Cuba, ver el país donde nació; Lourdes le pide que espere hasta que Bush invada a Cuba; Tony niega esa posibilidad, se altera; Lourdes abandona la discusión.

C_{1.22}. E_{1.24}. LAP. Situación: visita de Asunción a casa de Coral, continuación de C_{1.20}. E_{1.22}. Sucesos: Asunción y Coral conversan acerca del nuevo novio revolucionario de Asunción, de las tiendas para turistas, de la situación de la vivienda.

El enlace entre C_{1.23}. E_{1.25} y C_{1.24}. E_{1.26} se explicita en una acotación acerca del encaje de la fábula en la escena: simultaneidad en la escritura: texto en columnas; simultaneidad en la escena: diálogo cruzado. La acción y el diálogo de los dos cuadros son simultáneos: “*La acción siempre ha sido continua en un solo plano. La escena siguiente sucede en el Central Zaza y en Miami al mismo tiempo. La dirección debe mezclar las dos conversaciones para lograr un juego de palabras entre las dos escenas simultáneas*” (23-24).

C_{1.23}. E_{1.25}. LAS. Situación: Coral se presenta ante la milicia inmediatamente después del fusilamiento de su hijo. Sucesos: Coral intenta recuperar el cadáver de su hijo Julio para enterrarlo en el cementerio; los milicianos le dicen que no puede hacer un entierro.

C_{1.24}. E_{1.26}. LAS. Situación: Lula, con Tony en brazos, recién llegada a Miami. Sucesos: Lula es entrevistada por un Oficial de Inmigración (en la diégesis, esta es la escena final de la línea de acción secundaria).

C_{1.25}. E_{1.27}. LAS. Situación: Coral, Antonio y Lula esperan antes del fusilamiento de Julio. Suceso: la espera.

C_{1.26}. E_{1.28}. LAS. Situación: “*Julio solo, sentado. Está escribiendo*” (25). Sucesos: Julio escribe una carta de despedida a su familia.

C_{1.27}. E_{1.29}. LAS. Situación: la familia de Julio y el resto del pueblo esperan la llegada de los condenados, continuación de C_{1.25}. E_{1.27}. Sucesos: los guardias traen a los condenados, los colocan frente al paredón de fusilamiento; la familia y todo el pueblo observa y comenta; Julio cae.

Y hasta aquí el primer acto.

Como hemos visto, la línea de acción principal cursa en torno a la decisión de Lula, en New York y 1990, de viajar a Cuba, con sus consecuencias: el conflicto con Tony –que finalmente se deja persuadir, no sin haber generado a su vez un conflicto secundario con Lourdes, su esposa–, el reencuentro con la familia de su difunto esposo, el resurgimiento de los conflictos del pasado con los vecinos del pueblo, el desarrollo y la solución de los conflictos en el presente. Esta parece ser la línea de acción principal al menos por dos razones. La primera, porque es a partir de la decisión de Lula de viajar a Cuba que se reescribe todo el pasado, la línea de acción secundaria, en dos direcciones: de un lado, para la memoria de Lula, pero también para la de Coral, Antonio e incluso Nena, la generación que vivió los sucesos de 1959-61; y del otro lado, para la ignorancia o la inocencia de quienes no habían nacido o eran demasiado jóvenes para recordar el pasado. La segunda, porque en la escritura misma la obra comienza y termina en el presente, con el viaje como posibilidad y como conflicto, de modo que toda la línea de acción que he considerado secundaria, el pasado, queda encerrada como en un gran paréntesis que rellena de sentido la acción principal y que en ella se culmina. Examinadas así, cada una de esas líneas de acción tiene una prótasis, una epítasis y una catástrofe. La escena final de la obra regresa a la prótasis de la línea de acción principal, donde había comenzado el primer acto.

LÍNEA DE ACCIÓN PRINCIPAL

Regreso de Lula.

New York-¿Miami-La Habana-Zaza?-
New York, 1990-91.

Prótasis: En New York, discusión entre Lula y Tony acerca del viaje.

Epítasis: Estancia de Lula y Tony en Zaza. Debates políticos.

LÍNEA DE ACCIÓN SECUNDARIA

Fusilamiento de Julio y exilio de Lula.

Zaza-Miami, 1959-61.

Prótasis: En Zaza, discusión entre Lula y Julio; equívoco celos-conspiración.

Epítasis: Alzamiento, persecución y prisión de Julio

Catástasis: Reconciliación de Lula y de Antonio con el pasado. *Catástasis:* Fusilamiento de Julio en Zaza.

Catástrofe: En New York, sin posibilidad de viajar, Tony desea cancelar el viaje pero Lula no quiere desistir. *Catástrofe:* Coral intenta enterrar a su hijo; Lula llega a Miami con su hijo en brazos.

Atendiendo al grado de representación es posible distinguir, además de las acciones escenificadas –visibles o patentes–, aquellas que, pese a su importancia y tal vez precisamente por eso mismo, aparecen ausentes, solo aludidas, o bien latentes, o sea, invisibles pero presentes.

En la línea que abarca el viaje de regreso de Lula con su hijo a Cuba, desde la decisión de Lula hasta la estancia en La Habana y en el Central Zaza y el regreso a New York, pueden observarse diversos grados de representación. Inicialmente, pero antes del tiempo escenificado para esta línea de acción que hemos considerado principal, Lula desea y finalmente decide regresar de visita a Cuba –acción ausente–, se le ofrece la posibilidad de viajar a un evento científico en La Habana –también ausente– (12-13) y, ya en el tiempo escenificado, Lula convida a su hijo Tony para que la acompañe en su viaje (12-14). De modo que el espectador conoce la oportunidad del evento y la decisión de Lula cuando ya tal decisión ha sido tomada e incluso ella ha comenzado a gestionar el viaje. Esta relativa deficiencia coloca al público en un grado de conocimiento similar al del personaje de Tony, acerca al público al punto de vista del personaje y probablemente contribuya a una identificación con él. La primera acción escenificada es, directamente, la discusión en la que Lula, ya decidida, intenta persuadir a su hijo para que la acompañe. Apenas es posible atisbar en escena el conflicto interior de Lula de cara al regreso (16), pero sí el de Tony, profusamente escenificado a lo largo del primer acto, en el citado diálogo con Lula y en otros como el de las fotos de familia (19), el momento en que aún no reciben los visados (21) y en el breve pero intenso diálogo con su esposa Lourdes, ya tomada su decisión de viajar:

TONY. I also want to go. See the place where I was born...

LOURDES. You can wait until Bush invades Cuba.

TONY. No! He doesn't have to invade Cuba. What are you talking about?

LOURDES. I don't want to talk about this anymore. (23)¹³⁹

El final del segundo acto y de la obra reedita significativamente el conflicto entre Tony y Lula y el mismo dilema interior de Tony, en un último suceso donde no solo no hay acción propiamente dicha, sino que el suceso mismo –no llegan los visados, Lula se sostiene en su decisión: “Esto no me va a detener”, mientras Tony se tambalea: “Yo creo que debíamos suspender el viaje” (49)–, colocado como está en ese espacio privilegiado que debería corresponder al desenlace, envuelve todas las acciones y sucesos de la línea de acción principal que se desarrollan entre La Habana y el Central Zaza en 1990, como ya hemos apuntado, en una atmósfera de onírica irrealidad.

Entre las acciones fundamentales en una u otra línea de acción que quedan como ausentes o latentes, vale la pena destacar el fusilamiento de Julio, que el espectador conoce, primero, por los diálogos donde los personajes se informan unos a otros –es decir, informan al espectador– de la captura de Julio y de la marcha de los preparativos de la ceremonia pública y, luego, a través del ya comentado diálogo coral de la familia y otras dos voces anónimas que observan la ejecución, al cierre del primer acto. Esta acción, enclavada en lo más profundo del tiempo de la diégesis, es desde luego la que define el destino de todos los personajes de la obra, tal como precisa Lula: “Ese fusilamiento cambió todas nuestras vidas. Mire para Antonio... ¿Y Julio? Tony no conoció a su padre. Nos dividió. Aquí todos parecen haber perdido la razón” (35). Su carácter latente coloca la muerte de Julio a la altura del fin de los héroes trágicos del teatro griego, precisamente por el uso de esa convención antiquísima y porque para el público lo esencial es el efecto y las consecuencias de esa tragedia en los sobrevivientes. La acción en La Habana, el seminario de literatura que sirve de ocasión propicia para la visita, está ausente, no llega a escena porque no es una acción, sino solo un pretexto para que los personajes actúen, una situación diegética pero no dramática. La salida de Lula hacia Zulueta o Caibarién y de allí a Miami son sucesos ausentes, pues aunque diegéticamente son esenciales, se trata de la partida hacia el exilio, lo dramáticamente significativo es el conflicto de Lula, su disyuntiva entre el riesgo de la prisión y los peligros del viaje ilegal por mar en una embarcación ligera, con un niño en brazos, y la solución que el personaje encuentra; por ello aparecen escenificadas las dos situaciones

¹³⁹ [TONY. Yo también quiero ir. Ver el lugar donde nací... / LOURDES. Puedes esperar a que Bush invada Cuba. / TONY. ¡No! No tiene que invadir Cuba. ¿De qué hablas? / LOURDES. No quiero hablar más de esto.]

dramáticas: aquella donde se muestra el conflicto –Lula teme ir a prisión, piensa escapar hacia Miami (45)– y la que representa el resultado de la decisión y la acción de Lula –ella con su hijo en Miami frente al Oficial de Inmigración (24). Sin embargo, la acción misma del viaje –la partida, toda la travesía y la llegada a la costa– en una acción latente, porque, tal como el fusilamiento de Julio, es capital para la diégesis, pero lo que importa en términos dramáticos es el conflicto que la provoca y las consecuencias que la solución de ese conflicto tiene para los personajes, no solo Lula y Tony, los que se van, sino Coral y Antonio, los que se quedan.

Pese a la aparente libertad en su forma de construcción, que permitiría clasificarla como obra abierta más que cerrada, sobre todo en cuanto a la falta de unidad, integridad y jerarquía del tiempo y el espacio –no tanto de los personajes y las acciones–, *Nadie se va del todo* es una obra mucho más dramática que épica porque en ella el drama se traba especialmente en el férreo diseño de las relaciones entre los personajes y sus conflictos –los de cada uno consigo mismo y los que tejen el mapa de relaciones– y, desde luego, en el entramado de las acciones a través del trenzado de las diferentes líneas de acción, tiempo y espacio.

De hecho se trata de un drama de acción, porque incluso Lula, cuyos conflictos y decisiones mueven la trama, es un personaje a quien le ocurren los hechos, sus actos son siempre respuesta a las condiciones de la acción y no a la inversa: su marido conspira, lo fusilan y queda viuda con un niño pequeño; se siente perseguida y por ello escapa al exilio; la conmueve la nostalgia y regresa, arrastrando de nuevo consigo a su hijo ya adulto; la realidad de la Cuba de los noventa, de su familia y su entorno, la obliga a rectificar no solo sus opiniones sino incluso sus más profundos rencores. Otro tanto ocurre con Tony, Coral y Antonio. Aun Asunción y Mime reaccionan y varían de acuerdo con la marcha de los sucesos. Nena, la miliciana fanática y extremista de inicios de los años sesenta, es quizás el personaje más afectado por el cambio de situación dramática.

5.4. Tiempo

El tiempo en *Nadie se va del todo* es uno de los aspectos más analizados por los investigadores y estudiosos de esta pieza, aunque sin una visión sistémica como la propuesta por la dramatología, que incluye el peculiar montaje de planos, los vínculos

con el espacio dramático en la pieza, los problemas relativos a frecuencia, duración y distancia y, por supuesto, los concernientes a la perspectiva temporal de la obra.

Hay en *Nadie se va del todo* un muy cuidadoso y complejo tiempo dramático, que surge del encaje entre el tiempo ficticio y el de su representación escénica. Por la complejidad de ese montaje parece pertinente iniciar el examen con una descripción esquemática del tiempo diegético.

La diégesis se halla enclavada en una época histórica concreta, y pese a su carácter ficcional, la obra se apoya en sucesos históricos conocidos, incluye citas de documentos periódicos de la época, tanto dentro del diálogo como en notas a pie de página. Tal como ocurre en la acción, la estructura del tiempo está aquí claramente dividida en dos épocas por donde cursan sendas líneas temporales, con unas tres décadas de separación entre ellas. En la primera, cerca de 1959-61, cursa la que hemos llamado línea de acción secundaria, desde los preparativos para la boda de Lula y Julio, incluidos la discusión entre Lula y Julio —equívoco entre los celos y la conspiración—, el prendimiento de Julio, su fusilamiento y la ulterior persecución política que padece la familia, hasta los esfuerzos de Coral para enterrar a su hijo y el exilio de Lula. En la segunda, ubicada en 1990-91, cursa la que hemos llamado línea de acción principal, desde los preparativos y engorrosos trámites para la visita de Lula con Tony a Cuba, las discusiones de este con su madre y su esposa en New York, la expectativa de Coral en el Central Zaza, la estancia de Lula y Tony en Cuba por tres semanas (21), que comprende su estancia en La Habana y en Las Villas, en casa de Antonio y Coral, hasta el momento del regreso.

Desde el punto de vista de la distancia temporal entre la localización del tiempo de la fábula y el de la escritura, todas las escenas ubicadas en la primera línea tienen una distancia conocida: unas tres décadas. La segunda, donde cursa la línea de acción principal, es prácticamente contemporánea con la escritura. El mismo autor ha comentado que la creación de la pieza fue inmediatamente posterior a su primera visita a Cuba después de casi tres décadas de exilio, en 1991, que justo es el año en que se ubica el tiempo de esa línea temporal. Se trata entonces de un ámbito complejo policrónico (cf. García Barrientos, 2001: 105-106), que mezcla el drama histórico y el contemporáneo.

Estas dos épocas se corresponden, como hemos visto, con las dos líneas temporales que contienen el tiempo patente. La larga elipsis de treinta años que las separa acoge el tiempo latente que transcurre en la diégesis pero no se escenifica. Otras

elipsis temporales median, por ejemplo, dentro de la segunda línea, entre los cuadros que representan el largo proceso de tramitación del viaje de Lula y Tony a Cuba, además del mismo conflicto interno en el que ambos, juntos y por separado, se debaten ante la perspectiva de regresar a un espacio que, por sus connotaciones en la memoria de cada uno, significa una travesía en el tiempo: un viaje de regreso al pasado, recordado con dolor por Lula pero absolutamente desconocido para Tony. Las discusiones de Tony con su madre y su esposa aparecen en cuadros dispersos a lo largo de los dos actos, y entre ellas caben las elipsis del tiempo latente donde en definitiva cursa el conflicto de cada personaje y su proceso de toma de decisión. Otro tanto puede decirse de la evolución de Tony y Lula, ya en casa de Coral y Antonio. En escena se muestran los hitos y evidencias de esa evolución que acaece sobre todo en el tiempo latente de las elipsis entre uno y otro cuadro, correspondientes a la estancia de ambos en casa de Coral. En la primera línea temporal, las elipsis son aun más extensas, toda vez que el ajuste entre el tiempo diegético y el escénico es más escabroso: no se trata de tres semanas, como en el plano temporal correspondiente a la línea de acción principal, sino de al menos dos años. Por eso mismo el tiempo dramático se apoya en prolongadas elipsis, como la que media, por ejemplo, desde el diálogo de Coral y Antonio sobre el posible noviazgo de Lula y Julio hasta el diálogo donde Lula, ya casada y embarazada, requiere de celos a Julio.

El tiempo dramático está marcado también por las suspensiones temporales donde la acción se detiene en un punto para encontrar su continuación cronológica y diegética, en un cuadro más o menos distante, colocado antes o después según el orden del texto y, presumiblemente, de la escenificación. Son suspensiones entre cuadros o escenas que no aparecen como sucesivos en el texto, pero sí lo son en la diégesis. Es un procedimiento dramático que fragmenta el tiempo del diálogo —y asimismo de la acción—, especialmente de la antilogía, de modo que ciertos diálogos se escenifican de forma segmentada, usualmente completos o casi completos, con lo cual, al final de la representación-lectura, el espectador-lector ha presenciado-leído la totalidad del duelo verbal, pero fragmentado en segmentos que no se escenifican ni sucesiva ni cronológicamente. Al interior de tales unidades de acción y diálogo, la suma total de los segmentos del tiempo escénico coincidiría entonces exactamente —o casi— con la suma total de los segmentos del tiempo diégetico. Ese procedimiento, que compete a los nexos del tiempo diegético, se completa con las elipsis progresivas y regresivas que

funcionan de nexo entre diversos fragmentos de diálogos, monólogos, apartes y soliloquios.

La estructura del tiempo dramático gana en complejidad en virtud de la existencia de las dos líneas temporales que, muy distantes en la diégesis, se representan mezcladas en una estructura de trenza,¹⁴⁰ cuya urdimbre entreteje no solo tiempos sino también espacios diversos. Por otra parte, cada una de esas líneas está dividida en escenas temporales –que llamamos cuadros al analizar la acción–, y estas, a su vez, en microescenas muy fragmentadas que aparecen, para la escritura y la representación, en forma de segmentos (des)ordenados en una (incon)secuencia temporal aleatoria, no cronológica. Un tercer escolio complejiza la estructura temporal de *Nadie se va del todo*: esta trenza aleatoria termina por develarse como un ouroboros, una de cuyas puntas subsume toda la línea temporal donde cursa la acción principal en el reino del sueño, del deseo, de la posibilidad o de la utopía, porque la secuencia final de la obra –perteneciente, como la inicial, a la segunda línea temporal y posterior en la diégesis a esa primera secuencia; dividida en tres segmentos consecutivos, el segundo de los cuales comparte espacio en la página y en la escena con otra unidad diegéticamente simultánea pero no contigua, aunque escénicamente simultánea y, desde luego, contigua– se tragaría, colocada como está al término de la pieza, todo el contenido dramático de esa línea temporal, negando su contenido diegético y desmintiendo la representación escénica del mismo.

Las líneas de tiempo –y, como luego se verá, también los planos espaciales– se interrumpen una a otra de modo que, al quedar tan fragmentadas, la representación de las unidades temporales mínimas de la diégesis suele prolongarse, dada la distribución de los segmentos, a lo largo del tiempo escénico, incluso a través de la barrera entre actos. Mientras, el tiempo dramático se vuelve vertiginoso gracias al ritmo intensivo que promueve la constante alternancia de esos jirones temporales, y que permite que el amplio arco diegético quede representado en una hora y media, aproximadamente.

En el bosquejo de las situaciones, acciones y sucesos en cada uno de los cuadros y escenas del primer acto, pueden verse los nexos más significativos, especialmente la forma en que cada escena temporal se fragmenta y se relaciona mediante un sistema aleatorio de alternancia de suspensiones temporales y elipsis regresivas y progresivas que (des)ordena la diégesis de cara a su representación escénica. Salvo excepciones, no

¹⁴⁰ Manzor (1995) ha utilizado, no sin agudeza, la noción de “tratamiento fractal rizomático” para esta forma de ordenación del tiempo y el espacio dramáticos en esta obra de Monge Rafuls.

se observa acronía: en todas o casi todas las escenas es posible determinar con un grado aceptable de exactitud su relación temporal con las escenas contiguas y aun con las más distantes, pero en esta pieza la regresión y la anticipación son la norma: es casi imposible encontrar dos escenas escritas y previstas para ser escenificadas una detrás de la otra que sean, además, sucesivas en la diégesis. Lo habitual es la distancia y el caos temporal –también espacial– entre escenas inmediatamente sucesivas en el texto y en la escenificación.

Desde el punto de vista de la frecuencia, *Nadie se va del todo* es un drama singulativo, aunque tal vez sea posible alguna salvedad. En la escena inicial, la acotación coloca en diciembre de 1990 una situación dramática que, aunque escenificada una sola vez, parece usual, es decir, no es un suceso iterativo, pero sí una situación dramática iterativa: se presenta en texto y en escena una sola vez pero se entiende que esta sola vez es la representación de una situación diegética habitual, más aún: es la representación de una noción extrafabular, la nada cotidiana, el no hacer nada, el no suceder nada, característico de un sinnúmero de familias, grupos, regiones del espacio de referencia.

Hay una acción que aparece repetida en el texto y merece un análisis más detallado y atento, porque es un ejemplo de la forma en que un artificio temporal incide en la acción, en el desarrollo de los personajes y en la significación dramática de toda la pieza. Cuando el personaje de Antonio constantemente recorta en escena fotos de mártires y héroes de la Revolución –solamente en el primer acto aparece cuatro veces recortando fotografías de los periódicos y colocándolas en su caja de recortes y en dos ocasiones él mismo comenta acerca de su actividad–, esa repetición representa y refleja la actividad fabular del personaje. Así lo comenta “ASUNCIÓN. Buenas, ¿cómo están por aquí? (A Antonio.) Lo más que me admira de usted es que siempre está recortando las fotos de los héroes de la Revolución” (22). Es decir, aunque se trata de una acción del personaje que aparece repetida en escena, se refiere a una actividad habitual, constante, y la frecuencia escénica de esta acción representa una frecuencia aún mayor de la misma en la diégesis, por lo que no puede considerarse una acción iterativa.

La reincidencia de una misma acción en un personaje tiene en este caso, más allá de su efecto temporal, un sentido dramático en la peripecia de Antonio, cuya evolución ilustra, quizás más que la de ningún otro, la transformación interior de todos ellos. Si en el primer acto esta acción, cuatro veces repetida, no parece ser más que la actividad absurda de un individuo desequilibrado, en el segundo acto comienza a ganar otras

connotaciones. Este acto comienza en medio de la segunda línea temporal, en una reunión familiar donde ya han salido a flote las tensiones políticas acumuladas en treinta años de separación y, desde su comienzo, la acotación inicial advierte que “*Antonio continúa recortando héroes y metiéndolos en la caja de zapatos*” (29). Apenas una página más adelante, cuando su mujer y su nuera rememoran el pasado, Antonio abandona momentáneamente sus recortes, precisamente para hacer una precisión temporal que lo revela más lúcido de lo que podría parecer, y casi de inmediato se sumerge de nuevo en su obsesión:

CORAL. [...] Han pasado treinta y dos años.

ANTONIO. (*Las mira, parece tomar vida.*) Treinta, desde que lo fusilaron...

¿Cuándo vas a ir al cementerio?

LULA. (*Lo mira, junto con Coral, sorprendida.*) Mañana.

CORAL. ¿Mañana?

LULA. ¿Ustedes quieren ir?

Antonio vuelve a su mundo; a recortar héroes. Silencio largo. (30)

Sin embargo, en la página siguiente, Coral, que ya lo había recriminado en el primer acto por su obsesión de recortar –“Ay, Antonio, no recortes más esos retratos. Me tienes al borde de un ataque de nervios; ni que estuvieras haciendo la gran cosa. Tómate esas pastillas que nos mandó Lula” (16)–, ahora, en un aparte en medio de la reunión familiar, lo increpa:

CORAL. ¿Qué es eso?

ANTONIO. Una caja de zapatos... Amadeo.

Siente que lo han sorprendido. Trata de esconder, como si ocultara algo dentro de la caja de zapatos.

CORAL. ¿Qué tienes ahí?

ANTONIO. Nada..., nada... Muchas cosas.

CORAL. ¿Por fin qué? ¿Nada o muchas cosas? Déjame ver.

ANTONIO. No, no..., no es nada. (*Piensa rápido.*) Prepárame la comida. Tengo mucha hambre.

CORAL. Bota esa caja. No quiero más basura en esta casa. (31)

La acotación siguiente aclara que Antonio continúa recortando héroes en medio de la reunión familiar que enseguida se caldea hasta que al fin estalla una discusión política entre Lula y Asunción, la vecina “revolucionaria”. Antonio tercia entonces con un breve pero enigmático parlamento que parece apoyar el bando de los partidarios de la Revolución: “El sistema no tienes fallas”. En lo peor de la discusión, Coral interrumpe la pelea y se desvía del tema para increpar de nuevo a Antonio:

CORAL. Antonio, deja esa caja. ¿Qué metiste ahora? Todo lo que se pierde en este mundo, pum, tú lo metes en esa caja. ¡Ay, Virgencita! ¡Antonio, viejo! Ya no soporto esa caja en el medio.

ANTONIO. *(Muy orgulloso agarra la caja de zapatos. Parece un avaricioso escondiendo dinero en un cofre secreto. La coloca en el asiento. Va hacia el libro de fotografías de Lula. Lo abre, saca unas fotos, recorta a las personas y las guarda mientras habla durante toda la acción.)* Fotos de todos los mártires revolucionarios..., de Martí, de José Antonio Echeverría, de Batista... Fotos, fotos... Los héroes... ¿En qué año fue que Colón descubrió a Cuba?... *(Piensa.)* El sistema no tiene fallas... ¿Cuándo comenzaron a traer a los chinos?... ¿Para qué los traerían?... ¡Ah, para planchar! A él *(Se pasa la mano por la barbilla en un movimiento muy rápido.)* no lo salva ni el médico chino. Las fotos... No tengo casi ninguna de colores... La carta... Que no se metan conmigo, que yo no me meto con ellos... Aquí hay una de Platt, el de la enmienda... Yo a todos les sé..., esta caja... tiene el secreto que... Esta es de Maceo, déjame esconderla aquí... El secreto, ni Nena lo va a poder encontrar... (32)

Dos páginas más tarde, después de un cuadro que transita desde la placidez y el buen humor que Tony genera y propicia hacia la tensión originada por una alusión que retorna a Lula al pasado, al dolor y al odio, hay un regreso a la primera línea temporal –al pasado, a la época de la felicidad, antes del fusilamiento de Julio y la huida de Lula y Tony a los Estados Unidos, antes incluso del matrimonio de Julio y Lula–, con un diálogo entre Antonio y Julio donde finalmente se devela el origen y la connotación emocional de la caja de zapatos que ha acompañado al personaje a lo largo de la obra como una especie de baúl de los recuerdos y al mismo tiempo como una incomprensible obsesión por la historia del país. Es una época de prosperidad para la familia, antes del

triunfo de la Revolución, cuando Antonio estaba a punto de ascender en su trabajo y le ofrece un regalo a su hijo. Julio le pide “un par de zapatos Amadeo” (35). La caja, que hasta entonces había sido utilería, es entonces, en sí misma, tiempo, en al menos dos sentidos: como memoria de la época en que Antonio soñaba ascender en la vida y podía hacerle un regalo a su hijo, cuando Antonio podía conversar con su hijo porque lo tenía vivo y libre, es decir, como reservorio del tiempo íntimo familiar; pero también como memoria histórica de la Isla, porque allí Antonio ha ido guardando las imágenes de la historia del país en los últimos treinta años, e incluso de la historia anterior, de los héroes legendarios de las guerras de independencia, es decir, como reservorio del tiempo histórico nacional.

Aunque la perspectiva general de la obra es esencialmente objetiva, la ordenación temporal de las acciones de la diégesis implica un cierto grado de subjetividad. Comenzado el tiempo dramático en una época contemporánea a su escritura –segunda línea temporal–, es a partir de las acciones y sucesos de ese tiempo “presente” que parecen generarse, como recuerdos de un pasado doloroso o feliz, las acciones de la primera línea temporal. Pero son los conflictos, situaciones dramáticas y acciones de ese tiempo pasado los que han generado las situaciones dramáticas del presente.

Para comprender la perspectiva temporal de la pieza es preciso tener en cuenta la noción extrafabular, que hemos venido discutiendo en esta investigación, según la cual el triunfo revolucionario –la instauración de un nuevo régimen económico, político y social en enero de 1959– cambia no solo las estructuras sociales sino también las familiares, toda vez que divide las familias entre los que están a favor y en contra de la Revolución –revolucionarios y contrarrevolucionarios–, y además, entre los que viven dentro de la Isla y los que emigraron –los que se quedaron, los que se fueron. Según esa noción, que es uno de los pocos ámbitos consensuados entre los unos y los otros, la primera línea temporal de la pieza está atravesada por ese hecho que parte en dos la historia nacional, las historias familiares y las historias de vida de cada uno de los cubanos que estaban vivos en enero de 1959. Es así que, tal como en el ámbito extrafabular, en el tiempo de referencia, ocurre el suceso que divide en dos épocas diferentes la historia del país, y en el tiempo diegético ocurre el triunfo del Ejército Rebelde y la instauración del nuevo régimen, ya en el tiempo dramático, en la temporalidad correspondiente a la línea de acción secundaria, ocurre, pero como suceso latente, el cambio político, económico y social del que puede el lector-espectador tener

noticia por las diferencias de la situación dramática, las acciones, los sucesos y los diálogos de los personajes. Ese suceso, ocurrido en el tiempo latente y no escenificado, es el punto de giro de toda la acción de la pieza. Un punto de giro que opera dentro de la primera línea temporal, a partir del cual se generan los conflictos que cambian el destino de los personajes, especialmente de la familia compuesta por Antonio, Coral, Julio, Lula y Tony.

La perspectiva temporal se hace más subjetiva exactamente en la escena final de la pieza, gracias al efecto ouroboros que no solo complejiza la estructura temporal sino que pone en perspectiva toda la acción de la segunda línea temporal al sugerir su posible ubicación en un plano de irrealidad.

El tiempo de *Nadie se va del todo* aparece, pues, profundamente semantizado tanto en su significación histórica y en el sentido objetivo –por la importancia del mismo en el destinos de los pueblos y de los individuos–, como en su sentido subjetivo –el de la percepción del tiempo por los personajes–, pero sobre todo desde el punto de vista dramático: es en el encaje del tiempo diegético en el escénico donde radica la eficacia del tratamiento temporal de la obra.

5.5. Espacio

Antes de comenzar cualquier análisis del espacio en *Nadie se va del todo* es indispensable considerar su estrecha relación con el tiempo, tanto desde la escena como desde la diégesis y, especialmente, en lo que compete a la conexión entre el tiempo y el espacio dramáticos, pues la configuración de la pieza se basa en la segmentación de las unidades cronotópicas y en el singular mecanismo, ya advertido, de trenzado de las mismas.

Las numerosas acotaciones espaciales omiten cualquier referencia a la relación entre la sala y la escena, pero abundan en minuciosas descripciones del espacio escénico. No obstante, esa relación parece cerrada, ya que en dichas acotaciones no se percibe ningún grado de integración entre ambas zonas ni tampoco entre actores y público.

Para comprender el intrincado montaje espacial de la obra será útil enumerar y describir los espacios patentes de la diégesis: a) Central Zaza, Cuba, que incluye la casa de Antonio y Coral, el área aledaña al paredón de fusilamiento, el cementerio y el

cuartel donde Coral y Antonio van a buscar el cuerpo de Julio; b) oficina de Inmigración en Miami; c) New York, que incluye la casa de Lula y la casa –el dormitorio– de Tony y Lourdes; d) algún lugar no determinado en La Habana.

En la escena, tal como indica el autor en su acotación, coexisten los mismos ámbitos de la fábula, pero son simultáneos, habitan un espacio escénico único: “*La acción en el escenario sucede en el Central Zaza, en New York, en La Habana y en Miami, pero hay un solo plano*” (9). El espacio dramático resulta entonces de la coexistencia simultánea de todos los espacios diegéticos en un mismo marco escénico donde, tal como en el tiempo dramático, estos se trenzan y recombinan sin mayores alteraciones escenográficas: no es necesario que se muevan los muebles u otros elementos, salvo una camisa, una carta o una caja de zapatos llena de recortes y fotografías que, en manos de los personajes, transitan de un tiempo a otro, de un espacio a otro.

El espacio escénico único es entonces el soporte físico, real, de un espacio dramático múltiple, dado que el drama se desarrolla en diferentes lugares que ocupan el escenario a la vez. A propósito de la estructura espacial, García Barrientos (2011) afirma: “más limitado, por la naturaleza de la percepción humana, y más delicado, es el juego de los espacios simultáneos” (39). Así de delicado resulta el juego de espacios simultáneos en esta pieza, donde el tránsito de la acción y los personajes de una escena espacial a otra sobreviene además en medio del suceso, generalmente en medio del diálogo, hasta el punto de que los diálogos pronunciados en dos espacios simultáneos o contiguos en escena –pero ni simultáneos ni contiguos en la fábula–, pueden y suelen superponerse.

En el caso menos extremo, la acción y el diálogo pasan de un espacio diegético a otro gracias al enlace operado por una escena espacial que los enlaza mientras los personajes surcan el espacio y el tiempo. Ocurre así en el ya citado ejemplo de la camisa de miliciano que atraviesa tres cuadros pasando de la mano de Antonio a una silla y de allí a la mano de Lula para que Antonio comience su eterno trabajo de recortar imágenes y colocarlas en su caja de zapatos y Lula pase, a su vez, de inicios de los años noventa en New York a finales de los cincuenta en Zaza, del diálogo con su hijo Tony al diálogo con su esposo Julio, y de ser una académica norteamericana de origen cubano –viuda y sola, angustiada por la nostalgia de su patria y por los recuerdos del pasado–, a ser una joven campesina sin estudios –recién casada e inquieta por celos equivocados. Podría pensarse que si el personaje sufre tales traspasos en el propio cuerpo físico de la

actriz, no sería excepcional que el espacio diegético cambiase, sostenido siempre por el mismo espacio escénico, o sea, sobre el mismo espacio físico real. Pero el teatro se trata de que los personajes cambian, generalmente soportado cada uno por el cuerpo de un mismo actor –que incluso puede soportar, aunque aquí no sea el caso, dos o más personajes en su cuerpo–; así, si el espacio diegético cambia, sobre todo si es en una obra de carácter realista cuyo interés principal radica precisamente en su fidelidad a un referente extrafabular, en general se espera ver en el espacio real signos físicos que indiquen, a nivel escénico, un cambio espacial. Eso no ocurre en *Nadie se va del todo*. El autor insiste –y recuerda cada vez que tiene ocasión, y a veces, incluso cuando uno podría pensar que no la tiene– en que siempre ocurre todo en un mismo espacio escénico. Sin embargo, con frecuencia el tránsito de un espacio diegético a otro sucede sin ninguna advertencia en acotación ni otro aviso en la escritura. En tales ocasiones, sin cambio de escenografía ni vestuario, sin entradas ni salidas de personajes, sin acotación que lo advierta, el diálogo y las acciones de los personajes son los más fiables indicadores de tránsito espacial.

En el caso más extremo, los espacios se solapan, las acciones y los diálogos de diferentes planos espaciales son absolutamente simultáneos en el tiempo escénico y en la escritura el diálogo se divide en columnas. Como ya se ha comentado a propósito de las acotaciones, el diálogo y la acción, esta solución visual y tipográfica para representar en la escritura la simultaneidad espacial escénica no resuelve el problema que se presenta de cara a la escenificación de diálogos, acciones, tiempos y espacios que, distantes en el espacio y/o el tiempo de la fábula, se presentan como contiguos y simultáneos en escena. Las acotaciones y la división del texto en columnas son entonces las herramientas de que se vale el escritor para indicar la simultaneidad y la contigüidad escénicas. Las ocasiones en que esto sucede son solo dos, estratégicamente ubicadas cerca del final del primer acto (Monge Rafuls, 1991d: 23-24) y, ya en el segundo acto, en las dos últimas páginas de la obra (48-49).

La primera división en columnas para significar la simultaneidad escénica de dos espacios marca una simultaneidad temporal y la exacta contigüidad espacial en dos cuadros ni simultáneos ni contiguos en la diégesis: $C_{1.23} \cdot E_{1.25} + C_{1.24} \cdot E_{1.26}$, que ocupan además el final cronológico de la primera línea temporal por la que cursa la que hemos llamado línea de acción secundaria, en dos espacios no solo diferentes sino opuestos y antagónicos, tanto en la fábula como en el universo extrafabular y, desde luego, en el drama: Cuba y Miami. En la columna de la izquierda, la acción se desarrolla en Zaza,

donde Coral, acompañada de un Antonio ya silencioso y lejano, reclama infructuosamente el cadáver de Julio, en un espacio no determinado ni descrito pero que parece ser una suerte de cuartel u oficina de la policía o el ejército, donde están los milicianos que le niegan el derecho de enterrar a su hijo. En la columna de la derecha, Lula, con su hijo Tony en brazos, comparece ante un oficial en lo que parece ser la primera oficina de Inmigración que encuentra al llegar a Miami. Este cuadro continúa cuando el de la columna izquierda ya ha terminado.

Vale la pena insistir en que esta contigüidad espacial, así como la simultaneidad temporal y el entrelazamiento de acciones y diálogos pertenecientes a esos dos espacios diegéticos diferentes, no está ilustrando una simultaneidad temporal de la fábula, es decir, estos dos espacios que se representan a la vez en escena, como ámbitos contiguos donde cursan acciones y diálogos que se escenifican como paralelos en el tiempo escénico, no sostienen escenas temporales diegéticamente simultáneas, porque, para la diégesis, el tiempo que media entre el fusilamiento de Julio y la llegada de Lula con su hijo a Miami –aunque suficientemente breve como para considerar esa escena dentro de la temporalidad de la línea de acción secundaria– será siempre más prolongado que el que media entre el fusilamiento de Julio y su entierro.¹⁴¹ Es, en cambio, dramáticamente funcional la simultaneidad de ambos espacios en un mismo tiempo escénico tal como lo es el entrelazamiento de los dos diálogos en un diálogo único, porque permite cerrar de una vez, y en los espacios diegéticos que ocupan en ese momento, una primera línea de acción de los personajes que hasta entonces habían permanecido juntos, bajo un mismo techo, como una familia. Ese cuadro doble marca el primer instante de una separación espacial diegética que durará tres décadas. Aunque los espacios están tan trenzados como las líneas temporales, el primer acto se cierra con el final de la primera línea temporal y con la primera dislocación espacial –geográfica– de la familia. El contraste de la contigüidad espacial con la brusca separación de los personajes en distintos

¹⁴¹ La fecha exacta de la decisión de Lula de salir ilegalmente de Cuba está definida por una acotación: “*La escena vuelve al día de la invasión a Playa Girón*”. La invasión a Playa Girón ocurrió en la madrugada del 17 de abril de 1961. La fecha del fusilamiento de Julio no está definida en el texto pero, por la referencia de las notas a pie de página 1, 2 y 3 (Monge Rafuls, 1991d: 26 y 38) acerca de la carta del capitán Porfirio Remberto Ramírez, fuente documental de la carta que el personaje Julio escribió a su familia inmediatamente antes de su fusilamiento, tal vez sea posible suponer que la fecha del fusilamiento de Julio sea la madrugada del 12 al 13 de octubre de 1960, cuando fueron condenados a muerte y fusilados, por sentencia de la Causa n. 829 de 1960, Plinio Prieto Ruiz, Sinecio Walsh Ríos, José A Palomino Colón, Porfirio Remberto Ramírez Ruiz y Ángel V. Rodríguez del Sol (Prieto, 2008; Corzo, 2014). De ser así, la distancia temporal entre el fusilamiento de Julio y la salida de Lula con Tony hacia Miami sería de, al menos, siete meses.

espacios diegéticos está marcado precisamente por la simultaneidad temporal escénica y la extrema contigüidad de esos planos espaciales.

La segunda división en columnas ocurre justo al final e inmediatamente después del único apagón total de la obra. En este caso, los cuadros colocados en columnas son C_{2.36}. E_{2.41}, que comienza antes, y C_{2.37}. E_{2.42}, que comienza en medio del anterior y cierra con una acotación personal, narrativa, que describe las acciones de Antonio y cuyo final debe coincidir con el final de C_{2.36}. Después de la acotación continúa el diálogo de C_{2.36} hasta el final de la obra:

El único apagón total. Rápido.

TONY. ¿Todavía nada?

LULA. Nada

TONY. No me lo puedo creer; tenemos el viaje para el viernes.

La acción y el diálogo e intercalan en esta escena. En New York continúa la escena que estábamos viendo. En Cuba, Coral cierra la ventana y le da un escalofrío.

LULA. De esa gente se puede esperar todo. CORAL. Dios mío, qué viento. Parece un remolino... Si dejas la

TONY. Increíble. ventana abierta, el viento va a

LULA. Dicen que siempre hacen eso. entrar y va a tumbar todos los adornos, y tus héroes van a volar por los aires... al fin que eso son, papeles que un día volarán... Papeles, papeles...,

TONY. Yo no voy así para Miami, sin saber si vamos a viajar o no. ojalá que pronto. (Cambio.) No vayas a abrir la ventana.

Coral sale. Antonio se levanta y se dirige hacia la ventana. Regresa al asiento. Coge la caja de zapatos. Pausa larga. Mira a los héroes que ha ido recortando a los largo de los años. Quizás hasta les tiene cariño. Va hacia la ventana. Lentamente la abre. Saca la caja a la calle. Sin dudar, la abre y los papeles empiezan a volar por todas partes, llenando el escenario. Antonio se queda mirando –ensimismado– el espectáculo. Lentamente tira la caja de zapatos a la calle. Esta acción coincide con las últimas palabras de Tony. Antonio cierra la ventana.

LULA. Esto no me va a detener.

TONY. Call the organization that is putting the whole seminar together.¹⁴²

LULA. Es una cosa que uno la cuenta y no la creen.

TONY. Yo creo que debíamos suspender el viaje. (48-49)

Después, oscuro y fin de la obra.

Ya se ha analizado antes la importancia de la incorporación de esta estructura al final de la pieza porque pone en solfa toda una línea de acción que es precisamente la que hemos considerado principal, correspondiente a la estancia de Lula y Tony en Cuba, y porque la trenza temporal que se ha ido tejiendo a lo largo de la obra se convierte en un ouroboros, una de cuyas puntas se traga justo esta línea temporal para hundirla en el reino de la incertidumbre.

Tal estructura tiene un significado vital para el tema central de la obra. Gracias a tal simultaneidad espacial es posible incluso –con Lula en el centro de todos los espacios y de los conflictos que en ellos se desarrollan, y sobre todo a la vista de la escena final, donde Tony y Lula se enfrentan a un viaje a todas luces improbable– que, del mismo modo que en el tiempo puede ser que todo el pasado –la vida de la familia en casa de Coral y Antonio hasta el fusilamiento de Julio, el exilio obligado de Lula y Tony y la llegada de ambos a Miami– sea recuerdo empozado en la memoria de Lula, y que todo el presente –desde los debates con Tony sobre un posible viaje a Cuba hasta la conciliación de Lula con los enemigos y fantasmas del pasado– no sea sino la proyección espacial de su nostalgia y su deseo, así mismo, en el espacio, la casa de Coral y Antonio –detenida en un tiempo donde el antes y el después configuran un espacio petrificado e inmutable, solo diferenciado por el desgaste, la suciedad y la miseria acumulada– no sea más que un espacio de la memoria de Lula y una meta de la nostalgia y el deseo, y del mismo modo Miami no sea tal vez más que el recuerdo de una remota entrevista con el Oficial de Inmigración y Julio no sea sino la sombra del amor irrecuperable del pasado y un cadáver nunca visto, disolviéndose en la tierra de un cementerio que se ha ido borrando de su memoria.

La escenografía en general es estática y escasa. Entre las abundantes y minuciosas acotaciones espaciales no suelen encontrarse referencias a ningún cambio de posición de los muebles de la sala de Coral, que son siempre los mismos que aparecen en el escenario al inicio del primer acto. Sin embargo, los elementos de utilería configuran el espacio y lo habitan tanto como los personajes, como verdaderos signos,

¹⁴² [Llama a la organización que está preparando el seminario.]

incluso en el sentido lingüístico y semiótico del término, porque en la forma en que se presentan, en la manera en que desenvuelven su estancia en la escena, así como en el modo en que acompañan las acciones y diálogos de los personajes, sus traslaciones en el espacio y sus viajes en el tiempo van descubriendo las sucesivas capas de significado que permiten las múltiples interpretaciones de cada objeto, de su contexto dramático y el de sus portadores, ya que los mismos personajes van mostrando sus significaciones en la medida que los objetos que portan develan las suyas. Los objetos apuntan, desde luego, a personajes, momentos y espacios de la diégesis, pero también tienden una red de referencias con el espacio extrafabular, de manera a veces explícita –como en las notas a pie de página con la referencia bibliográfica que documenta un diario o una misiva– y generalmente implícita, en una constante apelación a un sistema referencial –una misma norma lingüística, una historia, una cultura común– compartido con el lector-espectador.

Entre los objetos-signo hay tres que atraviesan la obra con sus marcas de acción, tiempo y espacio: el álbum de fotos de Lula, la caja de zapatos Amadeo y la carta que Julio escribió a su familia antes de morir.¹⁴³ De especial significación para el montaje del tiempo dramático y el arco de los personajes, estos objetos se desplazan por el espacio y son capaces de definir el encaje entre el ámbito fabular y el escénico, es decir, son generadores de espacio dramático.

Algunos investigadores de la obra de Monge han notado la presencia de estos objetos-signo, a los que han atribuido las más diversas funciones y connotaciones. Edilio Peña (1997) anota: “Los propios objetos llegan a tener un papel capital dentro de

¹⁴³ Desde luego, hay en la obra otros objetos con una destacada relevancia dramática. González Montes (2014) se refiere a la función de los objetos-signo en el ajuste del tiempo diegético en el tiempo escénico: “Son muchos años en un tiempo teatral muy breve. Detalles significativos de la acción (la camisa verde olivo, la caja de zapatos, la carta que escribe Julio antes de ser fusilado, la blusa que Lula le regala a la mujer que delató a su marido), van sumando, en su aparente insignificancia, toda una historia, la historia de Cuba, en esos años en que el autor permanecía ausente” (151). Curiosamente, la lista de los objetos mencionados en su artículo difiere de la que destacamos aquí, lo cual no hace sino redundar en la multiplicidad de las funciones dramáticas de tales objetos en la obra, aunque González clasifica, por razones que no hemos podido elucidar, esos objetos de utilería como “detalles de la acción” y los refiere a un tiempo que no es ni dramático ni escénico ni diegético, sino biográfico e histórico. Tal vez el origen de esas confusiones esté en el interés de cierta parte de la bibliografía –o, para mayor exactitud, de una cierta parte de los autores de la bibliografía sobre Monge Rafuls y en particular sobre *Nadie se va del todo*– en resaltar los aspectos ideológicos y especialmente políticos de una obra que es, de cualquier modo que se la mire, acerca de la familia, pero desde luego también, y en un nivel de igual importancia, una obra acerca del exilio político de los cubanos hacia Estados Unidos, es decir, de la dinámica de interacción entre familia y exilio en la Gran Cuba.

la trama de la obra. La caja de zapatos donde Antonio realiza su particular ritual de enterrar a los héroes de la república y de la revolución, nos induce a presumir la simbolización de un ataúd donde sucumbe la épica, esa representación superlativa y celebrada de las ideologías totalitarias” (376).

La caja de recortes es un espacio muy enigmático, nunca es posible saber qué guarda Antonio allí ni por qué, ni cuáles son los criterios con que selecciona sus recortes y otros tesoros. La actitud de celo y protección con que Antonio custodia su caja contribuye a la atmósfera de misterio que la rodea. En esa misma dirección opera el sordo rencor hacia la caja que puede convertir en una fiera a Coral, quien en cualquier otro momento se comporta como un pan de Dios. En alguna ocasión salen de la caja determinados objetos: la carta de Julio atraviesa el tiempo y se reubica varias veces en el espacio hasta que llega a manos de Tony a través de un conjunto de acciones perfectamente señalizadas a lo largo de la obra. Otras veces las fotos “salen” de la caja a través del diálogo, es decir, como objetos verbales, como los de la enumeración –que ya hemos observado a propósito de la trayectoria temporal de la caja– de E_{2.1} cuando, en medio de una discusión política entre Lula y Asunción –la vecina, hija de Nena, la miliciana que delató a Julio y a quien todos culpan de su muerte–, Coral se exaspera con Antonio, le reprocha su obsesión con la caja y Antonio defiende su caja y describe su contenido (Monge Rafuls, 1991d: 32). Se trata de un proceso de codificación verbal de las imágenes: Antonio comienza a nombrar los personajes cuyas fotografías tiene en sus manos, en su caja. Personajes históricos, colectivos, del folclore popular, van saliendo de su escondite mediante las palabras de Antonio que los coloca, como en una exposición, ante los ojos del público.

En esta ocasión, en realidad, las imágenes recodificadas como objetos verbales se colocan ante los oídos del público, pero hay una ocasión en la que se simplifica el proceso de recodificación y se acude a la tecnología para extraerlas de la caja de Antonio y hacerlas visibles al espectador, de modo que la imagen se transforma en otra imagen a través de la ampliación y la proyección. En C_{1.18}. E_{1.18}, mientras Antonio recorta fotos de los periódicos y Coral espera la llegada de Lula y Tony, “*se ve una diapositiva de Fidel Castro y Nikita Krushov abrazados*” (20). En el diálogo, Antonio comenta la imagen, como si estuviera observando una fotografía de la caja: “Dios los cría y el diablo los junta”. Coral, que lo escucha y prefiere cambiar la conversación, no ha visto la imagen, que aparece solo como una complicidad visual entre el personaje Antonio y el público: con ello pareciera abrirse un resquicio hacia la perspectiva interna

explícita toda vez que la diapositiva proyectada ubica la mirada del espectador en los ojos del personaje; dicho de otra manera, la proyección de la fotografía que Antonio observa al mismo tiempo que el espectador coloca una imagen que solo está presente en el campo visual del personaje dentro del campo visual del espectador y, con ello, el espacio visualmente discernible para el espectador se subjetiva, al asumir la perspectiva del personaje más aislado de la realidad. Es uno de los pocos casos de subjetivación del espacio en la obra.

El álbum de fotografías de Lula es el único objeto que ha hecho el recorrido de emigración y retorno: salió de Cuba ilegalmente, como Lula; aparece en escena en el primer acto (19), en una de los pocos diálogos felices entre Lula y su hijo Tony, en New York. A propósito de las fotografías se introduce un espacio ausente, la finca familiar donde Lula nació y se crió, un ambiente idílico habitado por tomeguines que la niña cazaba con trampas y luego soltaba por amor a la libertad. Este objeto-signo es capaz de introducir en el espacio diegético c) –la casa de Lula en New York– el espacio ausente de la finca cerca de Placetas; en un coloquio entre madre e hijo, a tres generaciones de antepasados, todos personajes ausentes; y en la segunda línea temporal, un tiempo ausente anterior al escenificado. El álbum de fotografías crea también el único espacio de armonía donde la madre y el hijo pueden hablar de Cuba en New York sin que medien tensiones ni peleas. El álbum entrará en su momento en la red de relaciones entre los objetos-signo.

Ya hemos comentado algunas de las funciones y peculiaridades de la carta y la caja de recortes, a propósito de los paratextos autoriales, el diálogo, la acción y el tiempo. Hemos observado las funciones de la carta como anclaje entre la escena, la fábula y el universo extrafabular, gracias a las notas a pie de página, así como la forma en que sus fragmentos describen el arco dramático que estructura la pieza y su tránsito a través de diferentes formas del diálogo a lo largo del tiempo –desde el primer acto hasta bien entrado el segundo– y del espacio dramáticos. Pero la carta se sostiene en la obra como objeto-signo, más allá de su valor como texto incorporado al diálogo y enlazado con el contexto referencial. Su primera aparición ocurre cuando, inmediatamente después del fusilamiento de Julio, Antonio llega a su casa, les muestra a Coral y a Lula la carta que alguien le ha entregado y huye, seguido por Coral, al observar que Lula parece dispuesta a leerla.

También hemos estudiado la transformación de la caja de zapatos llena de recortes desde su primera aparición como elemento de utilería hasta su resignificación

como reservorio del tiempo dramático y su crecimiento como acumulador emocional del personaje de Antonio, en la escena donde se descubre el origen de la caja de zapatos, un regalo del padre para su hijo. Tres páginas más tarde, inmediatamente después de la escena en que Lula acaba de leer la carta que escribió Julio en prisión antes de su fusilamiento, en una acotación, ocurre lo siguiente: *“Lula no puede soportar más y se deprime, al mismo tiempo que entra Antonio, triste. Lula pone la carta sobre la mesa y sale. Antonio la coge, la mira y la guarda en la caja de zapatos”* (38).

La carta entra entonces en la caja de la memoria. Es el momento en que se juntan en un mismo espacio dos objetos-signo, pero este instante es también uno de los momentos en que más evidentemente el espacio dramático une objetos y personajes que habitan tiempos diferentes: la caja de recortes habita al plano escénico único pero solo pertenece a la temporalidad de la línea de acción principal. En la correspondiente a la línea de acción secundaria, era solo una caja de zapatos Amadeo que Antonio le habría reglado a su hijo, pero que apenas existe, dentro de esta, como ofrecimiento y deseo. Es en aquella línea cuando aparece, siempre junto a Antonio, ya no como caja de zapatos, sino como baúl de los recuerdos. El Antonio que entra triste, toma la carta, la mira y la guarda en la caja de zapatos, no es el mismo que había llegado en la página anterior con la carta de su hijo y había huido de su lectura inminente. El personaje que recoge la carta es un Antonio que ya ha traspasado todo el tiempo de la desesperación y ha llegado a un mundo de hermética resignación donde lo único que existe es esa caja son los recuerdos que guarda allí. Es así que la carta, que Lula acaba de leer en 1960, convierte la caja de zapatos en reservorio de memoria, porque ese es el primer momento en que aparece la caja en la diégesis como objeto físico para convertirse, con la entrada de la carta, en el objeto-signo que ya había llegado a ser en el espacio dramático.

A pocas páginas del comienzo del segundo acto, en medio de una reunión familiar cada vez más tensa, reprendido por Coral que le reprocha como siempre su obsesión con la caja de recortes, Antonio pronuncia un breve y aparentemente absurdo monólogo en coloquio. La acotación que lo precede aclara que el personaje *“agarra la caja de zapatos. [...] La coloca en el asiento. Va hacia el libro de fotografías de Lula. Lo abre, saca unas fotos, recorta a las personas y las guarda mientras habla durante toda la acción”* (32). Es la primera vez que el libro de fotografías se une a la caja de recortes en el espacio dramático, también es la primera vez que vemos a Antonio unir fotografías familiares a las imágenes de personajes históricos que ha ido recortando de los periódicos. Pero además, en su parlamento, Antonio mezcla ya las fotos y la carta:

“Las fotos... No tengo casi ninguna de colores... La carta... Que no se metan conmigo, que yo no me meto con ellos...” (32). A partir de ahí queda completamente tejida la red de relaciones entre los objetos-signo.

Ya hacia el final de la obra, hay una escena breve, un soliloquio de Tony ante la tumba de su padre:

Tony está solo en el cementerio.

TONY. Papá, abuelo me dio la carta. (*Se la saca del bolsillo.*) Yo no sabía..., hay tantas cosas que no sabía; me he enterado de ellas ahora, en este viaje. Yo, yo..., yo voy a tratar de aprender más español y voy a tratar de ser un..., no sé..., de querer Cuba tanto como tú la quisiste. Yo hubiera deseado conocerte y abrazarte. Yo no sabía, pero tú me has hecho mucha falta siempre. (*Saca la billetera.*) Yo tengo tu retrato aquí, lo quiero mucho aunque... no sé qué decir. Yo he cambiado. (*Guarda la carta. Se inclina y toca la tumba con sus dedos. Se los lleva a la boca y los besa.*) (46)

Con esta escena, casi al final de la obra, parecería que se cierra el arco de los objetos-signo, pero a la caja de zapatos Amadeo que por primera vez ha dejado escapar una parte de su tesoro cuando Antonio le da la carta a su nieto, todavía le espera un último ademán simbólico. La penúltima acotación, que cierra con una última acción en el espacio diegético a) –la casa de Coral y Antonio–, indica que Antonio sale con su caja de zapatos llena de pasado –secretos personales, recuerdos familiares e historia nacional– y, en medio de un viento huracanado, deja volar todos los recortes acumulados durante años. Este apocalipsis del pasado es la verdadera catástrofe de la obra. En la escena anterior C_{2.35}. E_{2.40} (48), Lula se deshace simbólicamente de todo el rencor y el odio acumulados, con el regalo que le envía con Asunción a Nena, la miliciana, enemiga histórica de la familia y a quien siempre se le ha atribuido una dosis de responsabilidad por la muerte de Julio y por las persecuciones y maltratos infligidos a la familia que terminaron con el exilio de Lula. Cuando Antonio arroja al viento su historia personal, familiar y nacional, se completa el proceso de purificación de la familia de cara a un renacimiento familiar e individual. Si no hemos encontrado entre los numerosos estudios críticos de *Nadie se va del todo* casi ninguna referencia a esta propuesta de conciliación que parece entre lo más transparente del final de la obra, tal

vez sea porque a ambos lados del Estrecho de la Florida están guardadas aún las cajas de tiempo, de memoria y de odio de las que Lula y Antonio supieron desprenderse al final de la obra.

Con mayor o menor importancia en la diégesis, los espacios ausentes pueden ser entrañables recuerdos de un pasado feliz, como la finca del padre de Lula, o espacios inexistentes incluso para la diégesis o para el espacio extrafabular, como el parque de la cotorras, soñado por Julio en los primeros días del triunfo de 1959, cuando estaba lleno de esperanzas por el futuro de la Revolución. Algunos tienen una mayor importancia diegética, como Caibarién, la playa donde embarcó Lula para salir ilegalmente del Cuba, pero se trata casi siempre de espacios referidos en los diálogos o en las breves historias que los personajes se relatan entre sí: los poblados de Remedios, Placetas, Fomentos y Caibarién, la ciudad de Moscú, la tienda de Capestany, la tienda para turistas de Placetas, la tienda de extranjeros de Santa Clara, el hotel donde se hospedaron Tony y Lula en La Habana. La caracterización de las tiendas y del hotel, descritos por Coral o por Tony, en tono de queja o de burla, tiene en general una función contextualizadora del espacio dramático por su inclusión en un espacio extrafabular más amplio donde pueden observarse las deplorables condiciones del espacio de referencia: pobreza, escasez, corrupción administrativa, ineficiencia económica, pérdida de valores, falta de higiene, desidia, entre otras lacras socioeconómicas.

Sin mayor peso en el drama como espacio latente, la habitación de Lurdita y Maikito, hijos de Tony y Lourdes, junto al dormitorio de sus padres, en su casa en New York, no es más que una referencia en medio del coloquio entre el matrimonio –típico ejemplo de antilogía donde cada réplica representa un intento de anular no solo los argumentos del oponente sino incluso su opinión ante el tema en debate y su posición general ante la vida.

Sin embargo, hay dos ámbitos latentes del mayor interés para el estudio de los grados de representación del espacio en *Nadie se va del todo*: son el algarrobo donde está amarrado Julio antes del fusilamiento y el paredón de fusilamiento en el Central Zaza. Del mismo modo que la ejecución es una acción latente, el paredón de fusilamiento, así como el árbol al que amarraron a Julio cuando lo capturaron, son también latentes. El árbol no se ve en escena; solo Antonio lo ha visto y el público lo conoce cuando aquel habla: “Coral, vieja, qué desgracia. No puedo más... (*Se sienta*

desplomado.) Julio, vieja, lo han traído al Central, está debajo del algarrobo. Ay, Coral, amarrado ahí, ahí... Está muy flaco...” (19).

Más adelante se va completando la alusión al fusilamiento de Julio como sacrificio del Salvador. El hombre atado al árbol avanza lleno de sangre, torturado y a punto de caer. Ya en el sitio del sacrificio, una voz no identificada dice de los condenados que “son tres” e inmediatamente hay un parlamento de Coral que identifica la escena: “¿Tú nunca has oído el sermón de la crucifixión de Dios? Jesucristo le dijo a la Virgen: Este es tu hijo” (26). El árbol nunca se ve en escena, tampoco el paso de los condenados entre la multitud hasta el lugar del sacrificio, tampoco el paredón de fusilamiento. Todo ese espacio, contiguo al escenificado pero latente, oculto e invisible al público, es en cambio visible y cercano para los demás personajes. Con el escamoteo escénico de estos espacios y la focalización de todos los sucesos allí ocurridos y de los personajes que los protagonizan –tanto Julio y los otros dos condenados, como los soldados que integran el pelotón de fusilamiento– desde la visión de los otros, Monge Rafuls recurre a la tragedia clásica y se abstiene de mostrar directamente al público el lugar donde ocurre el suceso más importante del drama, para que ese acontecimiento llegue al público a través de las consecuencias que empieza a generar en los demás personajes. A partir de ese hito, la vida de cada uno cambia bruscamente para peor: Julio muere, Coral y Antonio pierden a su único hijo, Antonio básicamente abandona el contacto con la realidad, Tony queda huérfano, y Lula –viuda de un contrarrevolucionario, sola con su bebé y perseguida por la justicia revolucionaria– se ve obligada a emigrar ilegalmente en condiciones de alto riesgo para su vida y la de su hijo. Pero el inicio de toda esa debacle está allí, en el espacio que ocupan físicamente en escena, mientras observan lo que solo ellos pueden ver y que es invisible para el público. Este es el pasaje donde de modo más evidente el espacio dramático se enriquece gracias a la movilización de la dinámica del vector ver-mostrar-ocultar desde la perspectiva de cada personaje y con el público en desventaja.

Vista desde el abundante material que aportan las acotaciones espaciales del texto, podríamos proponer una distancia de representación mixta entre el espacio fabular y el escénico. Por una parte, se sugiere un ámbito icónico –entre realista y estilizado– para la escenificación de la casa de Coral y Antonio; a la vez, para el resto de zonas diegéticas, la convivencia de planos apoya la idea de un espacio metonímico que aproveche los indicios de escenografía y utilería, así como de un espacio altamente convencionalizado con base en el decorado verbal, incluido el bilingüismo y las

alteraciones e irregularidades de registro lingüístico que, alternadamente, nos permitirán identificar en qué espacio está transcurriendo la acción.

5.6. Personaje

Según el reparto que aparece al inicio del texto, hay en *Nadie se va del todo* catorce personajes aunque, como se advierte allí, tres de ellos son solo voces, personajes latentes sin identificación individual. Ese listado incluye a Antonio, Coral, Lula, Tony, Julio, Lourdes, Miliciana (Nena), Miliciano, Oficial de Inmigración, Mime, Voz I, Voz II y Voz de Miliciano. Luego, a lo largo del texto, se refieren otros personajes ausentes y latentes.

La obra se estructura en setenta y una escenas: veintinueve en el primer acto –dieciocho páginas– y cuarenta y dos en el segundo –veintiuna páginas. En la estructura de las unidades de configuración personal puede observarse el mismo grado de fragmentación que en las de acción, tiempo y espacio, con un promedio de 1,6 escenas por página en el primer acto y de dos escenas por página en el segundo. Esta cifra es puramente estadística porque en la realidad del texto una escena puede abarcar solo dos líneas, como es el caso de E_{1.10}, posiblemente la más breve de la pieza, donde aparece fugazmente Tony que, solo en New York, en conflicto entre el deseo y el temor de regresar a Cuba, en un breve soliloquio piensa en su padre, a quien no puede recordar. Otras escenas pueden ser mucho más largas, como E_{1.1}, de ciento cuarenta líneas, más de tres páginas; o E_{1.29} (26-28), con ciento diez líneas, casi tres páginas; o E_{2.1} (29-34), con doscientas veinte líneas, más de cinco páginas.

La obra presenta gran diversidad cuantitativa en la sucesión de configuraciones. Hay numerosas escenas de un solo personaje: con soliloquios, como el arriba citado de Tony en New York, o como los del cementerio, ante la tumba de Julio –Tony, E_{2.34} (46); Lula, E_{2.22} (40)–, o aquel de E_{1.28} que parte en dos escenas el fusilamiento para presentar a Julio escribiendo la carta testamento (25-26). También, con escaso o ningún diálogo, aparecen escenas donde la acotación dicta las acciones y los desplazamientos de un personaje único. Suele ocurrir esto con Antonio, casi siempre silencioso y hermético. Así aparece en la ya comentada E_{1.2}: en la sala de su casa en 1991, Antonio se levanta del sillón –donde la acotación inicial previa a la escena anterior lo había dejado sentado, sin hacer nada–, recoge una camisa verde olivo, la coloca sobre un mueble, pone su caja

de zapatos en el suelo, toma el periódico y comienza a recortar fotografías de héroes de la Revolución y a colocarlas en la caja. La escena es brevísima porque en la sexta línea de esa misma acotación, separada de la acción de Antonio por un punto y coma que marca una elipsis regresiva de treinta años, Lula toma la camisa y da comienzo a E_{1.3}, una escena dual, el inicio de su discusión con Julio, por celos. Hay otro momento similar, pero mucho más breve, en que las acciones de Antonio aparecen en acotación, como nexos entre E_{2.13} y E_{2.14}, cuando Lula termina de leer la carta de Julio, se deprime, deja la carta sobre la mesa y Antonio entra en escena, triste, toma la carta y la guarda en la caja de zapatos.

Son muy abundantes las escenas de dúos, generalmente con diálogos de pura antilogía, entre Lula y Tony, entre Antonio y Coral, entre Lula y Julio, entre Tony y Lourdes, entre Asunción y Mime. Repartidos a lo largo de la obra, los dúos marcan el pulso de los conflictos entre los personajes e informan de su evolución.

Aunque no se observa ninguna escena de grado pleno de configuración, sí hay algunas de configuración abundante, como la ya citada E_{2.1}, donde está presente toda la familia con algunos vecinos, seis personajes en total. Esta escena contiene un monólogo de Tony de casi cuarenta líneas (33-34), muy narrativo, con una retrospectiva al pasado inmediato, su estancia con Lula en un hotel en La Habana. La acotación advierte: *“Narrando con gestos apropiados. Es un diálogo entre él y los personajes que cuenta”* (33). Hay allí una cantidad no determinada de personajes ausentes sin identificación individual, cuya función es ambientar una escena casi costumbrista. Antes del monólogo de Tony, Coral había hecho un aparte con Antonio para reprocharle su obsesión con la caja de recortes y Antonio le responde con un monólogo (32) donde enumera dos personajes colectivos –“los héroes” y “los chinos”–, un personaje vernáculo –“el médico chino”– y seis personajes históricos, ninguno de los cuales tiene función en la diégesis ni en la escena pero habitan el espacio simbólico de la caja de la memoria. Además menciona a Nena, ausente aquí y en toda la segunda línea temporal pero muy relevante en la primera.

De gran interés para el tratamiento dramático de los personajes es la secuencia del fusilamiento de Julio, con dos escenas interrumpidas por el breve soliloquio de Julio escribiendo la carta –en realidad, otro fragmento de otra secuencia: la de la carta testamento, dividida en segmentos a lo largo de la pieza. El comienzo es en un tono más íntimo y familiar: *“El día del fusilamiento en el Central Zaza. La familia habla entre sí, sin ser oídos por los que los rodean; alzarán la voz cuando se dirigen a Julio para que*

él pueda oírlos” (25). En medio de un grupo numeroso e indeterminado, la escena se va haciendo coral, pero es siempre la misma escena porque las voces que se escuchan pertenecen a personajes que ya estaban allí, no en el espacio de la escena sino en su contigüidad. El carácter coral de esta secuencia, y especialmente de E_{1.29} que cierra el primer acto, se acrecienta en la medida en que las voces de los miembros de la familia se alzan para dirigirse a Julio, en el espacio latente del paredón de fusilamiento, pero también en la medida en que al diálogo se van incorporando, con más fuerza cada vez, esas voces del espacio latente en una direccionalidad inespecífica donde los vectores del diálogo se entrecruzan; como ya he comentado antes, aunque casi siempre es posible saber quién le habla a quién, lo importante es la información verbal que, como un coro trágico, va comentando entre lamentos la acción escénicamente invisible pero dramáticamente indispensable que transcurre en el espacio latente.

A propósito de las fotografías ya mencionadas, se introduce un tiempo, un espacio y varios personajes ausentes, anteriores y exteriores a cualquier tiempo escenificado. Es la infancia de Lula, la finca familiar donde nació y se crió, son su padre y su abuelo, el remoto dueño de la parcela; son también los tomeguines que habitaban aquel espacio idílico, Luisita –la amiga de la infancia– y la imagen de la propia Lula posando con aquel vestido para la foto donde luciría en el futuro sus quince años.

Monge Rafuls no desdeña la caracterización explícita de sus personajes a través de la acotación. Las acotaciones describen –al igual que el espacio– a los personajes en sus características generales, actitudes, posturas, posición, desplazamientos, transiciones, estados de ánimo, relación con los otros personajes presentes, latentes y ausentes, antes de su aparición en escena, y antes o en medio de sus parlamentos. Sin embargo, la verdadera caracterización de los personajes está implícita, proyectada por sus acciones y por sus propias palabras en el diálogo, aunque ocasionalmente, en ausencia del personaje, pueda haber comentarios caracterizadores en boca de otro.

Hay un personaje cuyas apariciones, fugaces pero decisivas para la fábula, están fuertemente apoyadas o, según el caso, contrastadas por la caracterización explícita de otros personajes. Se trata de Nena, que aparece como Nena la miliciana, presente en varias escenas de la línea de acción secundaria. Es allí un personaje plano: sus acciones y sus palabras apuntan hacia la misma caracterización que las opiniones de los otros personajes acerca de ella: “batistiana” y “chivata” en el antiguo régimen, con el dictador Batista en el poder, y luego “fidelista” y “chivata” en el nuevo régimen con Fidel en el poder. Siempre extremista, fanática, malagradecida. En la línea de acción principal

Nena es un personaje ausente, nunca coincide con los demás ni tiene ninguna aparición salvo como recuerdo y referencia, pero su sola mención es capaz de hacer estallar en cólera a Lula y de crear una atmósfera tensa.

Otro personaje unidimensional es Asunción, la hija de Nena, no porque no tenga contradicciones, sino porque no es consciente de ninguna contradicción, ni las del entorno ni las suyas propias. Su novio Mime, en cambio, tiene un carácter más redondo, con una mayor complejidad y cierto nivel de variabilidad: frente a las contradicciones entre la realidad y el relato oficial, es capaz de detentar incoherencias y pensar por su cuenta.

Todos los demás personajes, en mayor o menor medida, son variables y pluridimensionales. Las variaciones ocurren en ambas líneas temporales pero, en la correspondiente al pasado más remoto, los cambios de los personajes están generados desde el mundo exterior a ellos, del mismo modo que sus acciones están motivadas por circunstancias ajenas a ellos y, en general, su destino queda torcido por causas exógenas. En esa línea temporal todos los miembros de la familia –Coral, Antonio, Julio, Lula y Tony– padecen un brusco cambio de fortuna generado por las transformaciones políticas de su mundo. Posiblemente sea Julio el único personaje cuyas acciones están definidas por una pulsión interior: sus actos, que finalmente lo conducen a la prisión y a la muerte, nacen de sus convicciones ideológicas, es un personaje que toma la opción desde su propia voluntad.

En la línea temporal más contemporánea los personajes comienzan a moverse a contracorriente de las presiones externas: Lula, que había huido de Cuba para escapar de la persecución policial, decide ahora regresar por su deseo interno, sin que ninguna necesidad exterior la obligue. Ya en el Central Zaza, es capaz de volver a cambiar impulsada por su voluntad de perdonar y liquidar el odio y el rencor del pasado, no porque ninguna fuerza externa la conmine, sino por su necesidad de paz y conciliación interior. Tony, que inicialmente trata de resistirse a la presión de su madre y viaja casi obligado por ella, termina modificando sus puntos de vista y generando cambios a su alrededor. El mismo Antonio, que después del golpe que significó la muerte de su hijo se había refugiado en una especie de obsesión hermética, termina por recolocar toda la memoria empozada que había ido acumulando en su caja de recortes: pone en manos de su nieto Tony la carta testamento de Julio y echa a volar todas las demás imágenes de la caja, con lo que a su modo liquida también y arroja fuera de sí la depresión, el asilamiento y el dolor del pasado. Coral, un personaje aparentemente más estable, cursa

en ambos tiempos por variaciones que nacen sobre todo de su interior, no tanto de su voluntad sino de sus sentimientos. En la entereza con que asume el sacrificio del hijo se transparentan, junto al modelo mariano, tan enraizado en el mito de la madre en todo el Occidente cristiano, el modelo de madre del héroe, muy fuerte en Cuba según el modelo de Mariana Grajales,¹⁴⁴ pero que puede rastrearse en la espartana esposa de Caupolicán y, más allá, en numerosos relatos medievales como la crudísima historia de Madame du Chastel, escrita por Antoine de la Salle en el libro *Réconfort de Madame du Fresne* y que Erich Auerbach incluye en el décimo capítulo de su *Mímesis* (1946: 220-224). Después, sin embargo, Coral aparece resignada a su destino, concentrada en malvivir su vida y sostener la de su marido en una supervivencia peor que precaria; más adelante es capaz de llenarse de esperanza por el viaje de Lula y Tony, siempre conciliadora ante las tensiones políticas generadas por el encuentro entre los visitantes y los vecinos, pero desconfiada y aun agresiva con la caja de recortes donde parece entrever el abismo de pasado y de dolor en que se ha extraviado la mente de su esposo.

Gracias a la peculiaridad temporal de esta pieza, cuya acción transcurre en dos líneas temporales distantes entre sí pero entremezclados en la singular estructura en trenza ya analizada, cada actor de una puesta en escena potencial interpretará a un mismo personaje en épocas diferentes de su vida, salvo Julio, que muere en la primera línea temporal y está ausente en la segunda; Tony, que era un niño de brazos en la primera, de modo que el actor solo lo interpretaría en la segunda; y Nena, que es un personaje presente en la del pasado y ausente en la contemporánea.

En lo concerniente a personaje y acción, no es casual que sean los hechos provenientes del exterior los que definen el destino de los caracteres. Ya sea por la fuerza ejercida por otro y por los sucesos acaecidos dentro y fuera de la escena, ya por los referidos al contexto extrafabular, estos sujetos no parecen ser dueños de su destino, como si un sino predeterminado aplastara fatalmente sus vidas. Solo Julio, cuyas convicciones y acciones políticas primero lo encumbran y luego lo pierden –como a un verdadero héroe trágico cuyo error sería haber apoyado un proceso revolucionario que más tarde se mostraría incapaz de satisfacer los ideales que lo vincularon a la lucha–, es el único personaje, como ya hemos comentado, cuyas acciones están motivadas desde dentro de sí. Lula, después del fusilamiento de su esposo y arrastrada por las circunstancias, emigra y logra asentarse en Estados Unidos; treinta años después toma la

¹⁴⁴ Mariana Grajales (1815-1893), madre de los Maceo, héroes de las guerras de independencia del siglo XIX en Cuba.

primera decisión no motivada por presiones ni circunstancias exteriores: volver a Cuba de visita, regresar al sitio donde construyó su felicidad y donde vio cómo esa felicidad se destruía. Esta decisión está originada y también mediada por sus conflictos interiores, por la tensión que dentro de sí ejercen el pasado sobre el presente, el recuerdo del dolor y el odio sobre la memoria del amor y la felicidad, el adentro de la Isla sobre el afuera del exilio.

Aunque siempre posible, no parece demasiado productivo el estudio de las funciones de los personajes de esta pieza según el modelo actancial, sobre todo porque, aun si se definen diferentes sujetos y objetos para las dos líneas de acción, la clasificación de los personajes en cada uno de los polos de las tres oposiciones binarias no aporta mucho más a la comprensión del tratamiento de los personajes en la obra. No obstante, podría definirse a Julio y a Lula, respectivamente, como el sujeto (S) de cada una de las líneas de acción, secundaria y principal. En todo caso, para Julio, serían entidades abstractas el ideal de libertad y justicia como destinador (Dest₁) y el pueblo cubano como destinatario (Dest₂), el régimen tiránico –primero el de Fulgencio Batista, luego el de Fidel Castro– como oponente (Op), y los insurgentes –primero el Ejército Rebelde liderado por Castro, luego las fuerzas alzadas contra el gobierno en las montañas del Escambray– como ayudantes (A). Es cierto que algunos personajes pueden encarnar esos roles: la familia podría considerarse del lado del A, pero sería en general un A tácito o un apoyo moral, afectivo, porque su propia esposa Lula intenta convencerlo de abandonar la lucha contra el gobierno y sus padres no conocen en realidad la índole de sus actividades. Nena, la miliciana, sería un Op siempre –batistiana y chivata antes del triunfo de la Revolución, fidelista y chivata después–, pero ese personaje no es el Op real: colocado por encima de todos los personajes, el verdadero Op es el tirano, es decir, el gobierno.

En la línea de acción principal el S sería Lula, ya con un O más definido: viajar a Cuba, visita a la familia y reencontrarse con el pasado. El Dest₁ sería su propia nostalgia, otra entidad abstracta pero colocada en el interior del personaje, determinada y bien definida en la fábula y en la escena, con una función dramática bien fundamentada como móvil de sus acciones. El Dest₂ sería ella misma, que satisfaría su necesidad con el viaje, pero también Tony, pues fue ella quien lo arrebató de su origen y de su identidad cultural y considera que le debe ese reencuentro con sus raíces. Otros Dest₂ serían Coral y Antonio, quienes verían a su nieto después de casi tres décadas de separación. Además de los Op extradiegéticos más evidentes y abstractos –el gobierno

norteamericano que prohíbe los viajes a Cuba y el gobierno cubano que le niega la visa—, fungen como Op su hijo Tony, que más tarde deviene A, y su nuera Lourdes, que se opone siempre a ese viaje.

En cambio, puede ser más útil aquí el estudio de la función sintáctica de héroe-actuante, según la definición de Lotman (1970) que ya hemos visto en otra parte de esta investigación. En la línea de acción secundaria el héroe-actuante es Julio, así como en la línea de acción principal es Lula: ambos consideran “que ‘tienen derecho’ a realizar ciertas acciones prohibidas a los otros, a tener una conducta particular [...] libre de los compromisos obligatorios para los personajes ‘inmóviles’ del entorno”; ambos están definidos dentro de “un campo semántico dividido en dos conjuntos recíprocamente complementarios: entorno y antientorno”, que dentro de la obra son, de un lado, el mundo de los revolucionarios y los milicianos y, del otro, el de los contrarrevolucionarios, los “gusanos” y los “alzados”; entre ellos existe “un límite [...], impenetrable en condiciones normales, pero penetrable, en el caso dado, por el héroe-actuante” (García Barrientos, 2001: 165). Léase Julio, que se alza en las montañas, atraviesa el límite y paga por ello con su vida. Léase Lula, que atraviesa tres veces el límite entre el adentro y el afuera de la Isla: primero hacia afuera, para escapar del gobierno; luego hacia adentro, para reencontrarse con su pasado y visitar con su hijo a la parte de su familia que todavía vive en Cuba; y después, presumiblemente, para regresar a New York.

Este análisis sintáctico tiene un interés para el presente estudio de *Nadie se va del todo* porque aquí el límite entre los campos semánticos está colocado, en cada una de las líneas de acción, precisamente en el sitio que define, desde lo espacial, lo cultural, lo lingüístico, lo político, lo ideológico y lo emocional, el entorno y el antientorno de la Gran Cuba: el adentro y el afuera de la Isla, de la familia y de la Revolución de 1959. Julio es un héroe-actuante que traspasa el límite político, se pasa del lado de los revolucionarios al de los “gusanos”, pero también traspasa el límite espacial, sale de su casa y del pueblo hacia las montañas. Lula también traspasa esos límites, primero cuando emigra y luego cuando regresa. Pero hay otro límite que es el borde de la familia. No solo Julio y Lula se separan de la familia cuando se van al Escambray o a Miami, también Tony se ve en el dilema de abandonar a su esposa y a sus hijos para acompañar a su madre a conocer a sus abuelos y visitar la tumba de su padre. En este sentido el estudio de la función sintáctica del héroe-actuante ilumina aspectos esenciales de la obra, a la par que descubre la fórmula repetida de los triángulos sagrada familia

–madre-padre-hijo(s)– que se repiten en la obra, generación tras generación: Coral-Antonio-Julio, Lula-Julio-Tony, Lourdes-Tony-Maikito/Lurdita.

Alguna crítica (Bulman, 2003: 72-75; Martínez, 2014: 215-249) ha señalado a Tony como el protagonista de *Nadie se va del todo*.¹⁴⁵ Para Bulman, Tony vendría a ser un *alter ego* ficcionalizado del autor, quien recrearía a través de ese personaje su encuentro personal con sus propias raíces en un viaje a Cuba después de casi treinta años de exilio. Aunque es indiscutible el fuerte componente autobiográfico de la obra, no parece que el personaje de Tony, que cuando salió de Cuba era un bebé en brazos de su madre, tenga con el autor un vínculo biográfico mayor que Lula, por ejemplo, quien, como Monge Rafuls, salió a escondidas de su casa en el central Zaza hacia Caibarién, y desde allí escapó en un bote a Estados Unidos. Lula también provenía, como Monge, de una familia que había luchado hasta 1959, del lado del Ejército Rebelde liderado por Fidel Castro, contra la dictadura de Fulgencio Batista. Otra coincidencia entre el dramaturgo y el personaje es el regreso: Lula huyó de Cuba muy joven, pobre y desamparada, y regresa casi treinta años después investida por el prestigio profesional de una carrera exitosa fuera de la Isla.¹⁴⁶

¹⁴⁵Es posible que, desde su punto de vista y para sus posibilidades de recepción, sea más fácil para cierto sector de la crítica y del público identificarse con Tony como protagonista. Entre las características que facilitarían tal identificación podríamos enumerar su situación como estadounidense de origen cubano, pero ya muy asimilado y por tanto desvinculado de ese origen; como hijo huérfano en busca de la memoria perdida de su padre; como hombre que se debate entre sus obligaciones como esposo y padre en la familia que él mismo ha creado y su deber moral con su madre, sus abuelos, los restos de su padre enterrado en su tierra natal, es decir, con sus mayores y con sus orígenes. Tony reúne incluso los requisitos del héroe de muchos modelos más o menos narratológicos que han ido haciéndose canónicos para la producción –y reproducción– de relatos cinematográficos y televisivos que han llegado a parecer universales en ciertos sectores de la academia en los Estados Unidos: como héroe que sale del hogar, cumple su misión y regresa, Tony recorre incluso casi todos los pasos que suelen enumerarse (Campbell, 1949; Vogler, 1998) para la trayectoria del héroe, aunque no reúne, ni siquiera en la línea de acción principal –que es la única donde es un personaje patente– las condiciones del héroe-actuante de Lotman, que se ajustan, en cambio, perfectamente al personaje Lula.

¹⁴⁶ Por otra parte, cuando Bulman (2003) menciona la condición de revolucionario de Julio ignora que en el mismo texto de la pieza, precisamente en palabras de ese personaje, se hace explícito que su condición de revolucionario lo condujo, primero, al levantamiento armado contra el dictador Fulgencio Batista –que gobernaba en el país desde que ascendió a la presidencia a través de un golpe de estado en 1952–, y después, cuando consideró que el gobierno de Fidel Castro había traicionado los ideales por lo que había luchado, volvió a alzarse en armas, ahora contra el nuevo gobierno recién instaurado en los primeros días de 1959. Con el fin de argumentar las razones de Julio para combatir el gobierno de Fidel Castro, Bulman cita un parlamento de Julio:

Julio, por ejemplo, sostiene que tuvo que enfrentarse contra la revolución de Castro, “para traer fábricas al municipio y construirle un hospital muy grande; construiría una casa para los pobres y una biblioteca pública importante. Haría

Pero Tony solo existe como personaje patente, además, en una de las dos líneas temporales por donde cursa una línea de acción. Es Lula el personaje que abarca toda la fábula y que está presente en todos los planos espaciales y en ambas líneas temporales; es asimismo la que experimenta una peripecia más acusada porque, víctima como toda la familia de la tragedia del fusilamiento de Julio, salta desde ese punto hacia un crecimiento personal y un radical cambio de vida y de fortuna. Su tránsito como héroe-actuante es incluso doble porque atraviesa el límite entre entorno y antientorno en los dos sentidos y completa además el camino del héroe que se ve obligado a abandonar el mundo conocido, parte hacia lo desconocido, triunfa, regresa al hogar, y una vez allí, comienza una nueva peripecia, ahora interior, que facilita una nueva transformación.

En cuanto a sus funciones pragmáticas,¹⁴⁷ Lula representa, más que ningún otro personaje, la odisea del autor, incluso con relación tanto a sus fechas y vías de emigración y regreso, como a los espacios geográficos –Placetas, New York– que ambos, Lula y Monge Rafuls, comparten notoriamente. La propuesta de conciliación nacional entre los de adentro y los de afuera, y los que incluso adentro están situados a ambos lados de la frontera ideológica y política, al menos a nivel individual no puede ser solo una búsqueda de la paz personal a través del abandono del rencor y el odio

muchas obras públicas, asfaltaría todas las calles y las mantendría limpias” [...]. Julio, al igual que su madre, Coral, quien lamenta que ropa, comida y otras provisiones son difíciles de adquirir porque “todo nos hace falta” [...], sueña que mejores días vendrán si se lucha por ellos. (72)

Aunque resulta muy difícil ubicar cada escena temporal en su exacta correspondencia con el orden cronológico del tiempo diegético, si tenemos en cuenta el tono de la conversación, la alegría y la despreocupación con que la joven pareja, Lula y Julio, sueñan con un futuro mejor en esa brevísima escena (Monge, 1991d: 18) de la cual Bulman entresaca un fragmento, no parece descabellado que dicha escena se localice en un tiempo anterior a toda desdicha, cuando, antes del matrimonio, el hijo y las guerras, los novios conversaban de sus sueños, antes seguramente de que Julio se incorporara incluso a la lucha contra Batista. Hay allí una palabra clave para la ubicación temporal de la escena, “alcalde”, que, dicha por Julio al comienzo del diálogo de esa escena –“Me gustaría ser alcalde de Placetas”–, debería bastar para su ubicación temporal porque esa figura política desapareció de Cuba en 1959 y no ha aparecido hasta hoy. Además, la escena había comenzado con la enunciación de ese deseo de Julio. Inmediatamente Lula le pregunta “¿Para qué?” y solo entonces Julio responde la frase citada por Bulman: “Para traer fábricas al municipio y [...] las mantendría limpias...”. Incluso el parlamento continúa con el sueño de Julio y, ya al final de la escena, los dos chicos juegan y bromea a propósito de las cotorras que él quería traer al parque del pueblo cuando fuera alcalde. Es decir, esas palabras de Julio que cita Bulman no son la respuesta a “por qué” Julio “tuvo que enfrentarse contra la revolución de Castro”, sino a para qué le “gustaría ser alcalde de Placetas”. Este es uno de los casos en que incluso los críticos e investigadores más rigurosos yerran, en parte por su desconocimiento de muchos detalles de la historia de Cuba en el último medio siglo, debido al aislamiento cultural propiciado por el distanciamiento entre los gobiernos de ambos países.

¹⁴⁷ La función de portavoz, repartida entre los personajes, modula una voz autoral que más que certezas muestra angustiosas inseguridades.

porque, en el contexto en que se escribe y se publica esta obra, una conciliación de ese tipo representa un llamado de paz y unificación nacional de la Gran Cuba, más allá de las costas de la Isla y de las convicciones políticas de los cubanos. Tony es, eso sí, un deuteragonista que funge como contrastador y armonizador de las acciones de Lula.

Todos los personajes están contruidos a escala humana, sus vilezas y virtudes tienen asimismo un grado de humanización que no admite ni monstruos ni santos. El texto parte de la identificación del propio autor y del público con los personajes y no aparece indicado en ningún momento nada que pueda sugerir un interés en la su cosificación o demonización, ni efecto alguno de distanciamiento. La perspectiva de los personajes es objetiva, incluso cuando los vivos hablan con los muertos se entiende que se trata de una oración muy espiritualizada, un encuentro del personaje consigo mismo a través de la evocación de la memoria del difunto y nunca la invocación a espíritus ni entidades supranaturales o subjetivas.

5.7. Una polémica

Junto al general aplauso que *Nadie se va del todo* ha levantado entre el público y la crítica de las dos orillas, dentro y fuera de la Isla, curiosamente –y como era de esperar– también ha generado alguna polémica. Y no se trata de una polémica entre los espectadores que defiendan o reprochen el acercamiento de Monge Rafuls al drama familiar del exilio y el reencuentro, ni a su forma de presentar las consecuencias políticas, sociales, económicas de la Revolución cubana, o el coste emocional de ese proceso para los cubanos que se fueron y los que se quedaron. Se trata, al contrario, de discusiones entre investigadores y analistas de la obra del dramaturgo, generalmente radicados fuera de Cuba y que, aun aprobando y sintiendo como propia la visión que ofrece el texto de tales problemas –extrafabulares, contextuales–, interpretan de diferente manera su propuesta y critican, no la visión de Monge Rafuls, sino la de sus otros exégetas.

Pero, como recuerda García Galiano (2013a), “las obras literarias no se escriben para comentaristas o críticos, aunque a veces estos se crean otra cosa” (55). Valga algún ejemplo.

En un párrafo del acápite “Tampoco nadie se queda del todo”, dentro de su prólogo a *Teatro. Cinco autores cubanos*, Rine Leal (1995) refiere brevemente las

opiniones de Jorge Corrales (1995) y Lillian Manzor (1995) acerca de las marcas de desterritorialización y alienación que marcan al emigrado, así como las conceptualizaciones de estos autores en torno al tratamiento del tiempo y el espacio en la obra.

En su minucioso estudio “Poética de la muerte y la expoliación en *Nadie se va del todo*”, la profesora Yara González Montes (2014), luego de una singular alusión al realismo de la obra¹⁴⁸ y a propósito del manejo que hace el autor del espacio y el tiempo dramáticos, se acerca a las conceptualizaciones de Corrales y Manzor, tal y como aparecen comentadas por Leal en el texto arriba citado, pero, sin detenerse en el campo nocional abierto por Corrales y Manzor, pasa directamente a discutir el comentario del prologuista, a través de un debate precisamente político:

Leal afirma que *Nadie se va del todo* “alcanza un contexto que rebasa lo meramente anecdótico y coyuntural para sumir el drama de los *desterritorializados*, de las minorías trucas, de las gentes *extrañas* que por una razón u otra se alejaron de su lugar de origen” (XXV). La conceptualización de Leal en relación con los exiliados (las gentes *extrañas*) para referirse al sufrimiento desgarrador de los personajes de esta obra, que son cubanos algo más que *desterritorializados*, no refleja en nada el sufrimiento de esta familia que por la represión castrista (el fusilamiento de Julio), y no por “una razón u otra”, quedó despedazada. (149)

¹⁴⁸ La alusión en sí misma es insólita. A propósito de la acotación inicial (Monge, 1991d: 9), ya comentada, por –y en– referencia a una “característica cinematográfica” que cree observar en *Nadie se va del todo* y que ya ha mencionado antes en el mismo texto, González Montes (2014) concluye:

Sin embargo, no es cine, sino teatro, porque el propio autor especifica que los actores deben usar la misma escenografía como si fuera un solo lugar, insistiendo en que la acción debe realizarse en un solo plano. Esta acotación deja constancia de que el dramaturgo es fiel al realismo, como si quisiera evitar un uso artificial de recursos técnicos. El carácter cinematográfico reside en los cambios de espacio pero cada escena mantiene su independencia teatral. (149)

Parece como si González Montes considerara como no teatral “el uso artificial de recursos técnicos”, cuando toda puesta en escena es un “artificio” absolutamente plagado de “recursos técnicos”. Tal como lo veo, tanto el tratamiento del tiempo como el del espacio en *Nadie se va del todo* están sostenidos por recursos teatrales, y no solo en el texto, porque las indicaciones para la escenificación que pueden leerse en las acotaciones indican la minuciosa y eficaz invención de artificios específicamente dramáticos, tal como se ha explicado en los acápites anteriores.

Quien no conozca el texto de origen no puede saber que esas “conceptualizaciones” (“desterritorializados”, gentes “extrañas”) no son de Leal, quien explícitamente está comentando los conceptos de Manzor y Corrales: “Tienen razón Lillian Manzor-Coats y José Corrales cuando señalan que *Nadie se va...* alcanza un contexto [...] origen” (Leal, 1995b: xxiv-xxv). González Montes inicia su cita de Leal después de la referencia a los estudiosos, los omite, y puede atribuir a Leal las “conceptualizaciones” de Manzor y Corrales y discutir las como si fueran de aquel. Inmediatamente repite, con idéntico propósito, el procedimiento de la cita selectivamente cortada:

A esto Leal agrega que “si la disposición escénica se traslada en un eje de sincronía definido por la simultaneidad de las acciones en un mismo plano, el tiempo se desarrolla en un eje de diacronía que no es lineal sino que asume la técnica del *puzzle*” (xxv). Esta técnica, sin embargo, mantiene en el caso de esta obra el carácter de una narrativa racional, en la cual el rompecabezas no pierde de vista la fidelidad a los hechos familiares y colectivos. Efectivamente, se trata de un desarrollo escénico fractal o quebrado, como ya había señalado Manzor, que no pierde su unidad. (González Montes, 2014: 149)

Visiblemente González Montes elige aquí, además, el uso de la adversativa –“sin embargo”– para aparentar oposición entre su opinión y la de Leal: por el enunciado que sigue a la frase adversativa, parece como si el texto de Leal negara de algún modo la racionalidad de la pieza estudiada o su fidelidad a los hechos –aunque a la vista del texto de Leal, verificaremos que no hay tal–, y culmina el fragmento con la plena aceptación –“efectivamente”– del concepto “fractal” para la descripción de lo que llama “desarrollo escénico”, aunque con la salvedad de que esto “ya [lo] había señalado” Manzor. Salvedad que, en una sola frase, cumple un doble objetivo: por una parte permite entender que Leal se ha apropiado de un término de otro autor, y por otra, queda bien claro que la discusión es con Leal, no con Manzor ni con Corrales. Más adelante indagaremos por qué, pero primero veamos el texto de origen:

Al mismo tiempo, lanzando un reto a la creatividad de cualquier director, la estructura dramática de la obra es una de las más novedosas que el teatro cubano puede ofrecer en los últimos años, al mezclar el tiempo y el espacio en una concepción que Manzor-Coats define como “tratamiento fractal

rizomático”. En efecto, si bien la disposición escénica (cuatro lugares a la vez: New York, Miami, Central Zaza y La Habana) se desplaza en un eje de sincronía definido por la simultaneidad de acciones en un mismo plano, el tiempo se desarrolla en un eje de diacronía pero que no es lineal sino que asume la técnica del *puzzle*. La confluencia de ambos ejes apoya la expresividad de la obra, su riqueza de sentidos, que al mismo tiempo alcanza un alto nivel de ambigüedad. (Leal, 1995b: xxv)

Como quiera que se lea, en el texto de Leal es evidente que cuando su autor alude a “la técnica del *puzzle*” no está negando la racionalidad de la obra ni su fidelidad a los hechos, sino que refiere la manera en que se fragmenta el tiempo a lo largo de la obra, de modo que solo al final de la lectura o la puesta en escena es posible para el lector-espectador tener una idea completa del mapa temporal. También es evidente que la noción de “tratamiento fractal rizomático” está presentada como propia de Manzor, debidamente citada y entrecomillada por Leal en su texto. Es así que, cuando González Montes se refiere a este concepto y lo cita como “un desarrollo escénico ‘fractal’ o quebrado” está, por una parte, tergiversando la noción de Manzor —que no se refiere a “un desarrollo escénico” sino al tratamiento del tiempo y el espacio en su conjunto, en la obra, no solo de cara a su “desarrollo escénico”, sea cual fuere la significación de esa frase—, y por otra, enmendándole la plana a Leal con el uso del español, como ya había hecho unas líneas antes cuando emplea “rompecabezas” después de citar el “*puzzle*” —en inglés y en cursivas— del texto de Leal.

Este velado señalamiento con respecto al uso del español en Leal es muy notable porque parte de una intelectual que vive “fuera de su lengua”, hacia otro que vive “dentro de su lengua”. González Montes es una cubana “de afuera” que, como Manzor y Corrales, se dedica a estudiar el teatro escrito por cubanos fuera de la Isla, mientras Leal es uno de los primeros académicos cubanos “de adentro” que emprende y promueve el estudio, el conocimiento y el reconocimiento, desde —y dentro de— Cuba, de los dramaturgos cubanos radicados fuera del país, especialmente en Estados Unidos, y su integración con la dramaturgia generada en la Isla por los dramaturgos “de adentro”. La pérdida del idioma español, especialmente por contaminación con el inglés, que en una sola generación pasa a ser la lengua principal —aunque no sea la lengua materna— de los cubanos radicados en Estados Unidos, se halla entre los principales conflictos de identidad de esta comunidad. Así aparece reflejada en esta pieza de Monge Rafuls, y en

general es algo muy referido en la obra de los dramaturgos cubanos que viven y escriben en los Estados Unidos, sobre todo cuando tratan el tema del exilio, como se ha ido viendo a lo largo de esta investigación.

Específicamente los dramaturgos, directores y actores cubanos se enfrentan al dilema de escribir y representar los problemas de los cubanos emigrados en inglés –fuera de la lengua que se considera identitaria, con lo que tal vez conseguirían un mayor acceso a los circuitos de distribución, tanto literarios como teatrales–, o mantenerse fieles a la lengua materna –la lengua de la identidad, y privarse del acceso a los circuitos más universales o “americanos”. Es el conflicto entre identidad y asimilación de todos los emigrantes del mundo, plantado a nivel de la lengua. Lucir un español mejor que el de un académico cubano “de adentro” puede ser, para una profesora cubana radicada por muchos años en Estados Unidos, una manera de “lucir identidad” y, desde luego, demostrar que la identidad cubana “de adentro” está corrompida.

El subtítulo con que Leal encabeza, dentro de su prólogo, el espacio que dedica a la obra de Monge es, cuanto menos, revelador. Si Monge, uno de los que “se fueron”, asegura que *Nadie se va del todo*, Leal, uno de los que “se quedaron”, responde que “Tampoco nadie se queda del todo”, en una frase que trasciende el juego de palabras: el libro *Teatro: 5 autores cubanos* se publica en 1995 en New York, por Ollantay Press, la editorial fundada por Monge Rafuls. Cuatro años antes, Leal había salido de Cuba en lo que por entonces se consideraba una salida no definitiva hacia Venezuela: como muchos cubanos, en medio de la mayor penuria económica de la segunda mitad del siglo XX, buscaba trabajo fuera de Cuba y conseguía que su estancia en el exterior fuera considerada “un viaje de trabajo” y no una “deserción”. Había permanecido en la Isla después de 1959, viajó por Europa y América gracias a becas y misiones del gobierno, fue fundador y profesor del Instituto Superior de Arte, ejerció la crítica teatral tanto en la prensa y en revistas especializadas como en la radio y la televisión, publicó en Cuba libros que recogían su trabajo como crítico, investigador e historiador del teatro cubano. En 1991 viaja a Venezuela donde muere en 1996. Fue uno de “los de adentro”, de los que se quedaron, pero como ilustra su propia vida, nadie se queda del todo. El fenómeno migratorio cubano excede con mucho la migración fundamentalmente política de los primeros años posteriores a enero de 1959, que dividió al país, pueblo por pueblo, barrio por barrio y familia por familia entre “los que se fueron” y “los que se quedaron”. Poco a poco la migración cubana, hacia Estados Unidos y hacia otras

muchas partes del mundo, fue configurando una comunidad cubana en el exterior cada vez más heterogénea, cada vez más diferente de aquella primera oleada migratoria, donde crecía un grupo cada vez más nutrido de artistas e intelectuales con una conciencia cultural cada vez más afianzada en la conservación de una identidad nacional, y que poco a poco iba tendiendo puentes con la cultura de la Isla, desde donde, lentamente, iban surgiendo también esfuerzos de contacto. El libro de Leal donde aparece *Nadie se va del todo* es –como ya hemos mencionado en 1.5.3– uno de los primeros puentes. Los comentarios de González Montes son una muestra de que tales puentes siguen siendo muy difíciles de transitar.

Es en el eje de la tensión cultural –es decir, estética, lingüística, política, desde luego también de identidad– entre el adentro y el afuera donde puede comprenderse mejor el debate acerca de la visión de esta obra entre los diferentes investigadores y especialistas. El adentro y el afuera son dos entidades muy sólidas que han permeado y siguen permeando toda la vida de los cubanos desde hace ya casi sesenta años, y el teatro cubano del exilio, y más aún el teatro cubano acerca del exilio, es la arena ideal donde esas entidades dirimen hasta hoy sus diferencias. Una obra como *Nadie se va del todo*, que examina de cerca no solo las causas y consecuencias de esa contienda sino sus posibles vías de conciliación, opera como un separador que obliga a la alineación, porque la conciliación que Monge Rafuls y Leal proponen, cada uno a su modo y según los alcances de sus respectivos proyectos, está en el centro mismo de ese conflicto. Es más, examinar el texto de Monge Rafuls como una moción de conciliación está mucho más allá de las posibilidades de una buena parte de los especialistas que estudian su obra, a ambos lados de la frontera. Denunciar desde ese afuera las consecuencias de la Revolución de 1959 se encuentra entre lo esperable: básicamente toda la dramaturgia cubana escrita en exilio acerca del tema acomete esa denuncia. Proponer desde ese espacio una posibilidad de conciliación, de unificación familiar y humana de los cubanos, que salve todo el tiempo y el espacio que distancia a “los que se fueron” de “los que se quedaron”, así sea a través de la ambigüedad, de la fragmentación esquizoide de la memoria, del perdón inconcebible, implica una notable diferencia y es un valor cardinal de la visión de *Nadie se va del todo*.

5.8. Conclusiones

Luego de examinar los elementos dramáticos fundamentales de *Nadie se va del todo*, podemos concluir que en esta obra:

1. Amparado por un austero conjunto de acotaciones cuya alta eficiencia dramática propicia y facilita el encaje de esa fábula fragmentada en la escena, el texto se concentra en los diálogos, donde prevalece la función dramática. A pesar de la necesidad estructural de relatar una diégesis compleja, en dos tiempos y cuatro espacios diferentes, en general la pieza consigue informar acerca de los sucesos de la diégesis a través de un diálogo donde las palabras, incluso las más informativas, se presentan en un enfrentamiento de ideas a través del cual los personajes se convidan y presionan, se persuaden y agreden para movilizarse mutuamente en diferentes direcciones de acción. Cuando la fragmentación del diálogo conduce a su simultaneidad, la escritura da cuenta de ese solapamiento con la división en dos columnas, que suelen estar precedidas de una acotación donde el autor explica prolijamente cuáles deber ser los términos de la copresencia de ambos diálogos en escena.
2. Para su escenificación, la ficción dramática se entrelaza en una doble secuencia de acciones/sucesos que cursan a lo largo de dos líneas de acción. La línea de acción principal se corresponde con el regreso de Lula y Tony a Cuba, desde una primera discusión, en New York, acerca de la decisión de viajar o no, hasta la despedida de la familia en la casa de Coral y Antonio, en el Central Zaza, Placetas. La acción se desplaza, en la fábula, en el vector New York-¿Miami-La Habana-Zaza?-New York; la situación dramática se desarrolla desde diciembre de 1990 hasta 1991. La línea de acción secundaria se corresponde, por su parte, con la formación, el auge y la destrucción de la familia de Lula, desde el inicio de su noviazgo con Julio, el matrimonio, el nacimiento de su hijo Tony, hasta el fusilamiento de Julio y el exilio de Lula con Tony en Estados Unidos. La acción se desplaza, en la fábula, en el vector Zaza-Miami; la situación dramática se desarrolla desde inicios de 1959 hasta la primavera de 1961. Es un drama cerrado en dos actos, sin más divisiones visibles que las entradas y salidas de los personajes, apenas marcadas debido a la presencia en escena, habitualmente simultánea, de grupos de personajes que representan, sucesiva o paralelamente,

situaciones dramáticas pertenecientes a diferentes líneas de acción y a tiempos y espacios distintos, ni contiguos ni sucesivos, de modo que la salida de un personaje de uno de los grupos y de la escena allí representada puede coincidir con la llegada de ese mismo personaje a otro grupo en otra situación dramática; incluso suele ocurrir que un personaje alterne su presencia, actuación y diálogo entre dos o más grupos, es decir, entre las escenificaciones de dos o más situaciones dramáticas correspondientes a dos o más tiempos y espacios dramáticos, todos copresentes en escena.

3. La estructura del tiempo dramático gana en complejidad en virtud de la existencia de las dos líneas temporales que, muy distantes en la diégesis, se representan mezcladas en una estructura de trenza, cada una de las cuales está dividida en escenas temporales y estas, a su vez, en microescenas muy fragmentadas que aparecen, para la escritura y la representación, en forma de segmentos (des)ordenados en una (incon)secuencia temporal aleatoria, no cronológica. Esta trenza aleatoria termina por develarse como un ouroboros, una de cuyas puntas subsume toda la línea temporal donde cursa la acción principal en el reino del sueño, del deseo, de la posibilidad o de la utopía, porque la secuencia final de la obra se tragaría, colocada como está al término de la pieza, todo el contenido dramático de esa línea temporal, negando su contenido diegético y desmintiendo la representación escénica del mismo.
4. El espacio dramático resulta de la coexistencia simultánea de todos los ámbitos diegéticos en un mismo marco escénico donde, como en el tiempo dramático, se trenzan y recombinan sin mayores alteraciones escenográficas: no es necesario que se muevan los muebles u otros elementos, salvo una camisa, una carta o una caja de zapatos llena de recortes y fotografías que, en manos de los personajes, transitan de un tiempo a otro, de un espacio a otro. La escenografía es en general estática y escasa pero los elementos de utilería configuran el espacio y lo habitan tanto como los personajes, como verdaderos objetos-signo. De especial significación para el montaje del tiempo dramático y el arco de los personajes, estos objetos se desplazan por el espacio y son capaces de definir el encaje entre el espacio fabular y el espacio escénico, es decir, son objetos generadores de espacio dramático. El tránsito de la acción y los personajes de una escena espacial a otra sobreviene en medio del suceso, generalmente en medio del diálogo, hasta el punto de que los diálogos pronunciados en dos espacios

simultáneos o contiguos en escena –pero ni simultáneos ni contiguos en la fábula–, pueden y suelen superponerse. En el caso más extremo, los espacios se solapan, las acciones y los diálogos de diferentes planos espaciales son absolutamente simultáneos y las columnas en que el diálogo se divide representan en la escritura dos espacios diegéticos diferentes.

5. Según el reparto que aparece al inicio del texto, hay en *Nadie se va del todo* catorce personajes aunque, como se advierte allí, tres de ellos son solo voces, personajes latentes sin identificación individual. Ese listado incluye a Antonio, Coral, Lula, Tony, Julio, Lourdes, Miliciana (Nena), Miliciano, Oficial de Inmigración, Mime, Voz I, Voz II y Voz de Miliciano. Se refieren otros personajes ausentes y latentes. En la estructura de las unidades de configuración puede observarse el mismo grado de fragmentación y la misma fluidez entre los fragmentos que se ha descrito en la acción, el tiempo y el espacio. La obra presenta gran diversidad cuantitativa en la configuración de personajes: hay muchas de un solo personaje en soliloquio; también pueden encontrarse algunas de escaso o ningún diálogo, pero con acciones marcadas en acotación. Abundan los dúos, generalmente con diálogos de antilogía. Hay configuraciones corales por la presencia de voces no identificadas, pero anotadas en el reparto, de una latencia inmediata y que en conjunto funcionan como un coro trágico. Lula se erige en protagonista de la línea de acción principal y Tony en deuteragonista, así como Julio en protagonista de la línea secundaria; Lula y Julio se adscriben a la trayectoria del héroe-actuante. Los personajes cohabitan simultáneamente en los tiempos y espacios dramáticos en un doloroso proceso de reencuentro con el pasado y consigo mismos a través del rescate y la transformación de la memoria y de la propia historia personal, familiar y nacional en una polémica propuesta de reconciliación.

Segmentada, desgarrada, mutilada, caótica, como la memoria del exiliado, *Nadie se va del todo* es una obra donde el todo se configura, como un mosaico atroz, a partir del fragmento rescatado del olvido y restaurado –con la obligatoria dosis de tergiversación que implican estas operaciones de recuperación– en un esfuerzo de reconstrucción del ser en tres niveles de conciencia: el individuo, la familia, la nación. El fragmento domina entonces la escritura, la dicción y la ficción, marca los diálogos, cohesiona la acción, solapa los tiempos y funde los espacios.

Capítulo 6

Dramaturgia de *Cartas de Cuba* de María Irene Fornés

6.1. Introducción

Fran vive en medio de un ambiente bohemio, en un departamento en New York con dos amigos, Marc y Joseph. Ella es bailarina y profesora de danza, tiene un alumno, Jerry. Marc y Joseph son poetas, músicos y quieren mucho a Fran, pero Joseph la ama de otra manera. En el penúltimo cuadro, a través de la danza y la poesía, tiene lugar el acercamiento amoroso entre Joseph y Fran. Mientras tanto, Luis, el hermano de Fran, vive en una azotea, en Cuba, con su esposa Ana. Luis escribe cartas a su hermana Fran, que para él sigue siendo Francisquita. Un 20 de diciembre nacerá Enrique Ferrara, el hijo de Luis y el único personaje con apellido en toda la familia. Después del nacimiento de Enrique, Luis piensa en la posibilidad de irse a vivir en Estados Unidos con su hijo, luego deja de mencionar a Ana en sus cartas y aparece un amigo, Gerardo. Casi todos los amigos de Luis se han ido de Cuba, la poca familia que le queda son ancianos que van muriendo. Luis comienza a escribirle a su hermana sobre un posible viaje a Estados Unidos, tal vez a través de México, le agradece siempre los envíos de ropa y medicinas. Enrique crece, se emociona recordando la visita de su tía Francisquita, sus regalos y especialmente la comida que trajo, se imagina en casa de su tía, desea vivir allá y finalmente es él quien lleva a su padre a New York.

Tal es, en apretada síntesis, la fábula de la obra *Cartas de Cuba*, que María Irene Fornés escribió a los setenta años de su vida, y que tuvo su estreno mundial el 20 de febrero de 2000, en una puesta en escena de la propia autora con Signature Theatre Company en Peter Norton Space.¹⁴⁹ La obra ha tenido también diversas lecturas dramatizadas entre las que se destaca la dirigida por Mary Guzmán en septiembre de 2015, para el espacio The Champagne Staged Reading Series, en Shotgun Players de Berkeley, California.

¹⁴⁹ *Letters from Cuba*, Signature Theatre Company, New York, 2000. Dirección: María Irene Fornés. Elenco: Chris De Oni (Luis), Tai Jimenez (Fran), Matthew Floyd Miller (Marc), Peter Starrett (Joseph), Peter Van Wagner (Jerry y Gerardo) y Rick Wasserman (Enrique). Escenografía: Donald Eastman. Vestuario: Teresa Snider-Stein. Luces: Matthew Frey. Sonido: Kurt B. Kellenberger. Stage manager: Paul A. Kochman.

Nacida en La Habana el 14 de mayo de 1930, María Irene Fornés fue la más joven en una familia de seis hermanos. “Su padre [...] la saca del colegio, después de haber terminado su tercer año de estudios primarios, para darle instrucción privada en su casa, ayudado por la madre y hermanas mayores” (Rizk, 2005: 290). A los quince años, tras la muerte de su padre, viajó con su madre y una hermana a Estados Unidos para fijar su residencia en Greenwich Village, New York. Allí se financió sus propios estudios de pintura. En 1951, a los veintiún años, se naturalizó estadounidense y dos años después viajó a París. Se dice que, por esa época, mientras vivía y trabajaba como pintora, asistió a una función de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, y que esa experiencia movió su vocación hacia el teatro. Lo cierto es que inició su producción dramática después de cumplir los treinta años, a su regreso a New York, y que en toda su obra, pero especialmente en sus inicios –con estrenos en circuitos no comerciales de Off-Off-Broadway–, hay una marcada impronta del teatro del absurdo.

Ya en New York, por la época en que iniciaba su relación con Susan Sontag, María Irene Fornés escribió en español su primera obra, *La viuda* (1961), inspirada en las cartas de su abuela, y que fue publicada en una antología de Casa de las Américas (*Teatro cubano...*, 1961). A partir de *Tango Palace*, estrenada en 1963, y en lo adelante, Fornés escribiría sus textos en inglés. Considerada con razón una figura capital de la escena hispanoamericana experimental, no solo como dramaturga sino también como directora y profesora, mantuvo una intensa vida social y artística en los ambientes de vanguardia en New York, donde se relacionó con artistas de la talla de Harriet Sohmers Zwerling, Norman Mailer y Joseph Papp.

Como dramaturga tiene una obra muy extensa, solo en parte publicada pero con abundantes puestas en escena, algunas dirigidas por ella misma. Un listado no exhaustivo incluiría los siguientes títulos: *There! You Died* (1963), *The Successful Life of 3: A Skit for Vaudeville* (1965), *Promenade* (1965), *The Office* (1966), *The Annunciation* (1967), *A Vietnamese Wedding* (1967), *Dr. Kheal* (1968), *Molly's Dream* (1968), *The Red Burning Light, or Mission XQ3* (1968), *Aurora* (1972), *The Curse of the Langston House* (1972), *Cap-a-Pie* (1975), *Washing* (1976), *Fefu and Her Friends* (1977), *Lolita in the Garden* (1977), *In Service* (1978), *Eyes on the Harem* (1979), *Evelyn Brown (A Diary)* (1980), *A Visit* (1981), *The Danube* (1982), *Mud* (1983), *Sarita* (1984), *No Time* (1984), *The Conduct of Life* (1985), *A Matter of Faith* (1986), *Lovers and Keepers* (1986), *Art* (1986), *The Mothers* (1986; reeditada como *Nadine* en 1989), *Abingdon Square* (1987), *Hunger* (1988), *And What of the Night?* –cuatro obras de un

solo acto: *Hunger, Springtime, Lust y Nadine*– (1989), *Oscar and Bertha* (1992), *Terra Incognita* (1992), *Summer in Gossensass* (1995), *Manual for a Desperate Crossing* (1996), *Balseros* –ópera basada en *Manual for a Desperate Crossing*– (1997) y *Letters from Cuba* (2000).

A lo largo de su carrera ha obtenido numerosos premios, becas y otros reconocimientos, entre los que se cuentan el Premio de la Fundación de John Hay Whitney en 1961-1962, nueve premios Obie, el primer premio de MACHA para realización excepcional en la enseñanza de nuevos escritores latinos y el Premio para contribuciones excepcionales del Theatre Communications Group (TCG).

Rizk ha asegurado que “cualquier revisión histórica sobre la producción teatral contemporánea de los latinos en Estados Unidos tendría que empezar obligatoriamente con María Irene Fornés” (285), por su larga y fecunda trayectoria como dramaturga y directora de teatro y por su legado como maestra de generaciones de dramaturgos.

6.2. Escritura

El presente análisis de *Cartas de Cuba* se basa en la versión publicada en la Isla, traducida por Eduardo Aparicio y Félix Lizárraga y revisada por Lillian Manzor (Fornés, 2000). Esta referencia y una brevísima biobibliografía de la autora son los únicos paratextos –desde luego, no autoriales– presentes en la mencionada edición. Desde la temprana adolescencia, como hemos visto, Fornés se inscribe, a diferencia de otros autores analizados en esta investigación, en la cultura anglosajona y la lengua inglesa, más que en la cultura cubana y la lengua española. Tal circunstancia, junto al carácter emblemático de Fornés dentro de la dramaturgia escrita por autores cubanos en Estados Unidos, su trascendencia como dramaturga, directora y profesora de generaciones de autores cubanos en el exilio, el impacto de su obra dentro del teatro insular y la calidad y singularidades de *Cartas de Cuba*, hacen de esta pieza un hito dentro de nuestro estudio.

La fábula se desarrolla en dos espacios, en cuyos referentes objetivos, New York y Cuba, predominan respectivamente el inglés y el español. Es así que tanto en el original en inglés como en la traducción al español, los personajes se comunican, en uno de esos dos espacios, en una lengua distinta a la del referente. En el original, los personajes, que viven en Cuba y deberían hablar en español, lo hacen en inglés; las

cartas de Luis a su hermana Francisquita, que deberían haber sido escritas en español, lo están en inglés. La traducción salva la verosimilitud lingüística en este ámbito, pero traslada el problema a New York, donde deberían comunicarse en inglés como ocurre en el original, y no en español según la traducción. De cualquier modo, la elección lingüística tanto de la autora como de los traductores no compete a la exacta veracidad con relación al referente objetivo sino, como se verá en el estudio de los diálogos, a la comunicación entre el texto y el lector y especialmente entre los personajes y el público, para quien en definitiva pronuncian sus parlamentos. Ya hemos hecho referencia al tema de la elección del idioma de escritura y de escenificación en todo el teatro escrito en Estados Unidos por y acerca de cubanos y latinoamericanos, especialmente con respecto a la tensión entre el idioma del referente, cuya lengua de comunicación suele ser el español, tanto en su país de origen como en ambientes familiares e informales dentro de Estados Unidos, y las necesidades y conveniencias de la promoción y difusión de la obra en un ambiente lingüístico con amplio predominio –y dominio– del inglés.

Luego del título (167) y el reparto (169) aparece una primera acotación bastante extensa (171), escénica por función y espacial por referencia, toda vez que describe minuciosamente el ámbito de acción, horizontalmente dividido en dos partes, una inferior y otra superior que representan, respectivamente, un apartamento en New York y una azotea en Cuba. La acotación detalla con prolijidad los numerosos pasajes entre ambos espacios. Esta descripción, aunque técnica, resultará de interés dramático por la importancia de ambas localizaciones y de las posibilidades de comunicación entre ellas en el encaje de la fábula en la escenificación.

Cada cuadro (C_N) suele comenzar con una acotación donde se aclaran los detalles espaciales de las escenas (E_N), con la especificación de las áreas donde ocurre la acción en el escenario –Cuba, New York, escaleras, azotea–; técnicos, como la iluminación –“*A medida que se encienden las luces...*” (171)–; temporales, acerca de la hora del día –“*Anochece*” (177, 183)– o la simultaneidad o el ajuste temporal de las acciones en los diferentes espacios –“*Luis lee una carta en Cuba mientras Fran baila abajo, en New York*” (182)–; personales nominativas, con la enumeración de los personajes en escena; paraverbales, con las indicaciones de lectura, recitación o canto y tono de voz. Entre las acotaciones corporales importan menos las de apariencia en cuanto a vestuario que las psicológicas –acerca del tono de voz, presencia, movimiento y estados de ánimo de los personajes en escena– y las operativas y de acción, con las marcas de situación y desplazamiento entre los diferentes espacios. Pero las más

numerosas y dramáticamente significativas son las que competen al movimiento de los personajes en escena, muchas veces coreográficos o declaradamente danzarios, porque una buena parte de su interrelación, el avance mismo de la acción y la solución de los conflictos se da, con frecuencia, más que en el diálogo, en ese estrato del drama. Tal concurrencia puede observarse, por ejemplo, en las respectivas acotaciones iniciales de C₇ y C₈:

Mientras Fran entra en el apartamento por la puerta del pasillo, Luis le lanza una carta desde arriba. Ella la agarra y entra al apartamento leyendo la carta mientras Luis la lee en voz baja en el fondo, saliendo a la azotea, directamente sobre el apartamento en New York. [...]

Las luces se disuelven [en New York] mientras se encienden de nuevo en Cuba. Anochece. Luis y Enrique están en la azotea. Miran las estrellas y disfrutan de la brisa a esa temprana hora de la noche. Se oye música. (176-177)

Independientemente de su referencia, las acotaciones tienen, en cuanto a su función, un importante componente dramático, toda vez que, por ejemplo, la declaración del espacio donde ocurre la acción o donde están presentes los personajes tiene que ver con el encaje de la fábula en la escena, porque esos espacios, más allá de su función técnica, escenográfica, son ambientes simbólicos, atmósferas espirituales que representan una oposición dramática: en definitiva toda la fábula relata el conflicto determinado por la separación de la familia, la hermana aislada en el exilio geográfico y el hermano con su hijo, constreñidos al espacio de la azotea que simboliza la Isla, aislados en el exilio interior representado por un muro, no menos simbólico. Pero la función dramática de las acotaciones está determinada, sobre todo, como hemos advertido antes, por el equilibrio entre el elemento gestual y el verbal: junto al diálogo, y con una importancia igual o mayor que las palabras pronunciadas por los personajes, el movimiento corporal –más o menos “teatral”, coreográfico– no solo completa los significados del diálogo y de las relaciones entre los personajes, sino que los “actualiza” en su sentido literal: los coloca “en acto”. Por ejemplo, en C₉ (178-181), cuando “*Fran entra por la puerta del pasillo, desapercibida para Marc y Joseph*” y escucha una parte del diálogo entre ambos, luego “*cierra la puerta de un tirón para que Marc y Joseph sepan que ella está allí*”, saluda como si acabara de llegar y no hubiera escuchado nada de lo que hablaban precisamente sobre ella, “*se va a su cuarto*” (179), regresa de nuevo

donde los otros dos y vuelve a salir, la acotación marca, más allá de las entradas y salidas del personaje, su actitud ante el coloquio que escucha a escondidas de los dialogantes, cuyas palabras habían derivado hacia un intercambio físico que se detiene cada vez ante la presencia de Fran para regresar al diálogo formal de los saludos y despedidas y se reinicia cada vez que Fran desaparece de la escena. A partir de entonces, la actitud de Fran hacia Joseph se hace más física, en una especie de intimidad de los cuerpos que nunca se actualiza en el diálogo.

Hay momentos esenciales de la acción, como los respectivos finales de los dos últimos cuadros, cuando culminan y se resuelven los conflictos principales de los personajes, que ocurren fuera del diálogo, en acotaciones que, al describir los movimientos corporales, constituyen la principal fuente de información acerca de la acción. En C₂₁ Joseph dice el poema acerca de la mujer de rojo. Como se aclara en la acotación inicial, “*Joseph habla mientras Fran baila*”, y esta acotación introduce el monólogo de Joseph, pero al final, después de concluido el segmento verbal, la acotación final informa: “*Fran y Joseph se acercan una al otro mientras la luces disminuyen en New York y aumentan paulatinamente en Cuba*” (192). Tal acercamiento de los personajes, a través de la aproximación de los cuerpos de los actores tras la danza de Fran y el poema de Joseph, está lleno de significación dramática pues representa la unión final de la pareja cuya historia de amor atraviesa toda la acción en New York, de modo que el descenso de la luces en ese espacio marca el final de esa historia y el ascenso de las luces en el ámbito Cuba marca el inicio del fin de la acción en un espacio común anotado en la acotación como “*Cuba/New York*”. El desenlace de la obra con la reunión de la familia aparece asimismo en la acotación final que es, por su referencia, espacial –escenografía, luces– y personal, pero que por su función es dramática pues funge como cierre del encaje de toda la fábula en el espacio total de la escena: “*Enrique lleva a Luis a New York a través del panel mágico en la pared a la izquierda de los actores. Luis cruza adonde está Fran. Se abrazan. Las luces disminuyen*” (192).

La acotación es, así, el espacio donde se describe una buena parte de la acción y tiene un peso tan importante como el diálogo en la construcción de la fábula, en la determinación de la escena y en la integración dramática de una en otra.

El componente verbal de esta pieza es una parte imprescindible pero notablemente insuficiente del drama, por la importancia del componente no verbal, prolijamente anotado en las acotaciones. No obstante, el diálogo es abundante, diverso en sus funciones, variado en su forma e inclusivo y heterogéneo en cuanto a los géneros

literarios que lo configuran. Merece la pena examinar en detalle esas peculiaridades de las formas de presentación el diálogo. Además de la música, diegética y extradiegética, y de la danza, anotadas en las acotaciones, los géneros literarios presentes en el diálogo serían la epístola, la poesía y la canción.

Este es un aspecto notable dentro del estilo, por cuanto altera los registros lingüísticos por el predominio, a veces súbito, de la función poética y aun metapoética, y por la sostenida presencia de la epístola, que llega a constituirse en portadora principal de los contenidos fabulares del espacio Cuba –en posición superior en la escenografía– y en sostén estructural del drama. La forma en que se presenta esta heterogeneidad respeta, no obstante, el decoro, porque las cartas, poemas y canciones incluidos en el diálogo, aunque no exentos de cierta artificiosa teatralidad, se (re)presentan, es decir, se “dicen” con naturalidad, como parte del intercambio verbal entre los personajes, y en medio de una atmósfera de sublimación poética de las emociones, generalmente contenidas, apenas sugeridas, expresadas más en el gesto, el ademán, las distancias entre los cuerpos y la conjunción de la danza, la canción y la poesía, estas últimas casi siempre dichas directamente en monólogo, o por otros elementos como la luz y la música, tanto diegética como extradiegética.

Las cartas son siete. De la carta que Jerry, el discípulo de Fran, escribe como respuesta a una multa de parqueo –la quinta epístola según el orden del texto–, aparece un extenso fragmento en C₁₀, leído por Jerry, como parte del coloquio con Joseph, quien no emite ninguna respuesta de consideración, de modo que básicamente constituye un monólogo en coloquio en casi toda su extensión. El registro de estos fragmentos difiere mucho de los registros predominantes en el diálogo de la pieza –que oscilan entre el estándar familiar, con matices cultos, y el poético–, porque la carta está redactada, con obediencia al decoro, con un lenguaje más formal, rozando el registro judicial. El efecto es cómico y la escena, en general, un tanto absurda, quizás sea el único momento cómico de la pieza y está apoyado en una atmósfera grotesca que emerge de súbito y se apaga al final del cuadro. Las otras seis cartas, escritas por Luis para Fran, aparecen, respectivamente, en C₂, C₄, C₆, C₇, C₁₁, C₁₃ y C₂₀. La primera abarca todo C₂, en una sola escena compuesta únicamente por el soliloquio de Luis que “*está sentado en el muro y lee una carta que ha escrito*”. En su primera parte predomina la función caracterizadora en su variante de autocaracterización, pero la carta, de apenas trece líneas, incluidos el saludo, la despedida y la firma, exhibe prácticamente todas las funciones del lenguaje, a saber: referencial, cuando trata del contexto familiar –“La

semana pasada visité a Tití. Ella está muy bien”–; expresiva en la autocaracterización –“no hay nada que sea muy interesante en mi vida”, “Quisiera haber estado contigo allí”–; fática cuando habla de sus propias cartas y las de su hermana –“A pesar de mi largo silencio...”, “Te escribí hace tres semanas y de nuevo hace quince días. Cada vez que miraba la carta...”, “En tu última carta me contabas...”–; conativa cuando le habla a su hermana, la destinataria, de ella misma –“me contabas que fuiste al Museo Metropolitano con una amistad y que imaginaste que yo estaba allí, mirando las pinturas contigo” (173). En este caso, como en otras referencias a las cartas de Fran –que a veces tardan mucho en llegar–, así como en las referencias de Enrique a una visita de Fran a Cuba (189-190), el diálogo tiene una importante función dramática porque permite elidir –sin narración evidente– la escenificación de la presencia de Fran en Cuba, tanto física, con la visita que ella hace a la Isla, como verbal, con las cartas que le escribe a su hermano. Una elisión de esa magnitud redundará, como se verá más adelante, no solo en la caracterización del personaje de Fran, sino también en la configuración del espacio y del tiempo, tanto escénicos como dramáticos, y desde luego aporta a la pieza un alto nivel de síntesis.

Esta multiplicidad de las funciones del lenguaje se repite en casi todas las cartas, pero no en todos los casos se trata de una lectura en soliloquio. La segunda carta, que abarca las tres escenas de C₄, es un monólogo de Luis en presencia de Fran, la destinataria, quien, aunque no interviene en el diálogo, “*parece escuchar su voz y lo contempla a través de la ventana a la izquierda de los actores, después de varias líneas de la carta, ella sale por la puerta del cuarto*”. Sobrepasado el segundo tercio del texto de la carta, “*Fran aparece en los altos de la escalera y le extiende los brazos a Luis*”. Después del párrafo final, la despedida y la firma, “*Luis se vuelve hacia Fran mientras ella retrocede escaleras abajo con los brazos todavía extendidos hacia él*”. Aquí se observan, de nuevo, en la línea de comunicación entre los personajes, casi todas las funciones del lenguaje, pero en el vector que se dirige al público, lo contextual deviene diegético:

LUIS. [...] Enrique Ferrara nació el 20 de septiembre. Cinco libras y media y un poquito menos de un mes antes de tiempo. Te cuento que es el bebé más haragán del mundo. Lleva diez días durmiendo sin hacerle caso a nada ni a nadie a su alrededor. (175)

Esta carta informa acerca del nacimiento de un nuevo personaje, que tendrá por cierto una grave incidencia en el destino de los otros y en la solución del conflicto de Luis que se debate entre el deseo de vivir con su hermana Fran y sus propias indecisiones y dilaciones que, junto a las trabas migratorias, lo retienen en Cuba. De hecho, inmediatamente después de la noticia, Luis comenta en su carta: “Ahora quizás Ana y yo tratemos de irnos del país con nuestro nuevo hijo”.

La tercera carta es un soliloquio de Luis, muy contextual e incluso metalingüístico en sus tres cuartas partes, porque a partir de la referencia, al inicio de la tercera línea, a la “siesta de la tarde”, comienza una reflexión lingüístico-antropológica acerca de la palabra siesta y sus connotaciones sociales en Cuba y Estados Unidos. Si en su segunda carta Luis ha reconocido que “sigue posponiendo la decisión de ir” (175) a New York, esta tercera carta marca, para la diégesis, un momento en que Luis todavía se siente distanciado de Estados Unidos y rebate lo que supone que piensan allí de las costumbres cubanas. La reivindicación de la siesta como una necesidad en las condiciones climáticas de la isla carga esta carta con un matiz ideológico en una especie de defensa de la cultura cubana ante la burla y el desprecio que esa costumbre despierta en Estados Unidos.

Vale la pena advertir que aquí ocurre un fenómeno que es posible y aun frecuente encontrar en la obra de los escritores cubanos radicados fuera de la Isla, sobre todo los que han vivido mucho tiempo en Estados Unidos. Se trata de la presencia de referencias y datos –que pueden ser culturales, como el caso de la siesta, pero también históricos, sociales, económicos, incluso geográficos– que resultan inexactos, ya sea por anacronismo, por descolocación histórica del dato, ya sea por desplazamiento espacial, por descolocación geográfica. En muchos casos se trata de fallos de la memoria, que aleja o acerca las distancias entre diferentes lugares de la Isla, cambia las fechas, trastrueca los nombres de las calles, de las canciones populares o de sus intérpretes. Algo similar ocurre aquí con el hábito de la siesta, que prácticamente ha desaparecido en Cuba, salvo en los niños pequeños, y que ni siquiera se contempla en los horarios escolares y laborales, que normalmente se extienden desde las 8 de la mañana hasta las 5 de la tarde con apenas una hora cerca del mediodía para el almuerzo, cuando existe. Sin embargo, en su carta Luis afirma que “Nuestra jornada de trabajo empieza a las 8 de la mañana y vuelve a empezar a las 6 de la tarde” (176). Este sería un anacronismo, de cerca de medio siglo, o un desplazamiento geográfico, al atribuir a Cuba, como rasgo

cultural identitario, una costumbre que se conserva en España y algunas zonas de América Latina pero ha desaparecido ya en la Isla.

La cuarta carta de Luis a Fran se extiende a lo largo de la siguiente escena y se presenta a nivel de diálogo como un coro a dos voces, como advierte la acotación en C₇ que antes hemos mencionado (176). En esta carta aparecen, citados y entrecomillados, dos breves parlamentos de Ana, la esposa de Luis, que, ausente del reparto, está solo mencionada y brevemente citada en dos cartas de Luis: la segunda, donde él le da a su hermana la noticia del nacimiento de Enrique, y la cuarta, acerca del paquete con ropa y comida para la familia en Cuba. Esta carta es la más compleja en cuanto al diálogo porque, dentro del relato de Luis, con predominio de la narración como forma elocutiva, dicho en escena a través de un coro a dos voces, aparecen los parlamentos de Ana, en forma de monólogo en coloquio, pues, aunque no se cita en el texto ninguna respuesta de Luis, es evidente por el contexto que fueron frases dichas por Ana a Luis, aunque en realidad están dirigidas a Fran a través de Luis, en un procedimiento dialógico que pudiera esquematizarse como: $L \rightarrow "A \rightarrow [...] \rightarrow L" \rightarrow F$, donde, si consideramos las intenciones de Ana como personaje, es evidente que sus enunciados "[...]" están dirigidos a Fran a través de Luis: $A \rightarrow [...] \rightarrow L \rightarrow [...] \rightarrow F$.

La quinta carta de Luis a Fran es la sexta carta que aparece en el texto, porque la quinta carta de la obra es la respuesta de Jerry a la multa. Se trata de un texto acerca del amor a todo lo largo de las siete líneas que conforman el primer párrafo. En línea de comunicación horizontal entre los personajes Luis y Fran predomina la función poética del lenguaje porque para definir el amor, aunque asegura que lo ve "como una cosa concreta", lo concibe "con forma, color y movimiento": "es una esfera", afirma, y lo describe entonces con una imagen detallada: "Su color es un gris perla. Flota, aunque pese más que el aire. Toma forma a cierta distancia del ser amado. Cuando llega al ser amado lo toca ligeramente. Y entonces se retira y guarda cierta distancia, con modestia y silencio" (182).

Esa definición no conceptual, apoyada más en un pensamiento por imágenes que en un pensamiento lógico, termina con el párrafo, pero en las tres últimas líneas de la carta predomina la función fática: todo ese párrafo final habla solo de la escasa correspondencia entre los hermanos. En la línea de comunicación perpendicular hacia el público estas líneas finales informan acerca del paso del tiempo: "La última vez que me escribiste fue en agosto. Me debías carta desde marzo. Se me hizo una eternidad. Ahora te contesto en julio" (182), y ya han pasado dieciséis meses de silencio, es decir, de

tiempo latente, no escenificado. El procedimiento para comunicar al público esa información temporal tiene un carácter dramático: informa de una elipsis, es decir, de un tiempo transcurrido en la fábula y no escenificado pero, puestas donde están, después de la definición poética el amor, a la que Luis ha dedicado casi toda una carta después de más de un año de silencio, esas líneas imprimen a la carta una función caracterizadora, de cada uno de los personaje por separado y especialmente de la relación entre ellos, un amor que sobrevive al tiempo y a la separación.

En la escena siguiente, que abarca todo C₁₂, el monólogo en coloquio donde Fran se dirige a Joseph es una especie de respuesta a la definición de amor de Luis:

FRAN. Bueno, hay gente que entiende las palabras mejor que cualquier otra cosa. Otra gente entiende sonidos. Yo entiendo el movimiento cuando veo cosas que pienso que otra gente entiende. La música y el movimiento. El mejor don que puede tener una persona es sentirse satisfecha con la vida que tiene. Quiero sentir satisfacción con la vida que tengo. Debemos disfrutar la vida que tenemos. (182)

Aunque, en un primer nivel inmediato del vector de comunicación horizontal, estas palabras de Fran están dirigidas a Joseph, que está frente a ella en escena, y con quien inicia inmediatamente después una especie de retozo entre amistoso y erótico, en otro nivel del mismo vector son la respuesta a su hermano, que le habla de amor con palabras y con imágenes de color y movimiento, en la carta que él acaba de leer en la escena anterior desde su azotea “*en Cuba, mientras ella baila abajo, en New York*”. De este modo, ella recibe y devuelve el mensaje que Luis acaba de emitir. Por otra parte, al final de este monólogo, en un primer nivel inmediato, Fran se dirige a Joseph, pero está respondiendo sobre todo a las dudas sobre los sentimientos de Fran hacia él, que Joseph había expresado en su diálogo con Marc en C₉ (178-181), en la conversación que Fran escuchó a hurtadillas. En un nivel más profundo, ella está dando la razón a su sobrino Enrique cuando, en E₁₁, en el diálogo con su padre acerca del amor del planeta Marte por una estrella, el niño hace una defensa del derecho a la búsqueda de la felicidad:

ENRIQUE. (*En voz baja.*) Yo soy sensible... Soy muy muy sensible... Es difícil.

LUIS. ¿Qué es difícil?

ENRIQUE. Difícil no me gusta.

Luis improvisa “¿Qué es difícil?”.

(Muy alto.) ¡Es difícil!

Quejumbroso.

¿Por qué? ¡Ay! ¿Por qué la vida es tan difícil?

LUIS. Así es. Es difícil.

ENRIQUE. Vamos a olvidarnos de lo difícil. ¡Vamos a ser felices!

LUIS. A ti te gusta decir “vamos a olvidarnos de lo difícil”.

ENRIQUE. Sí, vamos a olvidarnos de lo difícil. Ahora, dilo tú. ¡Vamos a cantar la canción de la luna! (178)

En un nivel aún más profundo, Fran está respondiendo afirmativamente al poema que Marc le dice a Joseph en C₃ (174), como si terciara desde lejos en aquel diálogo donde ella estaba presente pero silenciosa, mientras recogía el picnic del desayuno, y que comienza con la frase de Marc: “Creo que deberíamos dar valor a la vida” (172). El modo en que el monólogo de Fran remonta una buena parte de la pieza como respuesta a los diálogos, poemas y canciones de otros personajes, funge, en el vector perpendicular hacia el público, como voz autoral, con un fuerte componente ideotemático, en una defensa del derecho humano de búsqueda de la felicidad. La función dramática de este procedimiento dialógico estriba en la forma en que ese mensaje, más ideológico que diegético, se sostiene en la fábula, donde los personajes buscan y al fin consiguen sus sueños de felicidad, y en el drama, porque es ese entramado entre el componente verbal del diálogo y el gestual-sonoro plasmado en las acotaciones el que permite que la tesis se actualice en el encaje de esa fábula en la escenificación.

En la sexta carta de Luis a Fran aparece por segunda vez el deseo de Luis de viajar para reunirse con su hermana, pero ya como un propósito definido. Al inicio mismo de la misiva Luis comenta: “Me dicen que se puede viajar a los Estados Unidos a través de México. Voy a intentarlo”. En lo adelante, la carta enumera los documentos que deberá conseguir y las dificultades que le esperan en el laberinto burocrático de los trámites migratorios. Al final se menciona por primera vez a la madre de ambos, pero ni siquiera se dice si vive aún o ha muerto, como sería posible suponer por su ausencia casi total en la pieza, salvo esta escueta mención a los documentos familiares que ella debe haber guardado alguna vez: “Espero que la información sobre la inscripción esté en una de las carpetas que mamá mantiene en sus archivos”. La ubicación de la carta,

exactamente a mitad del texto, marca el inicio del “viaje”, uno de los tópicos esenciales de toda la dramaturgia cubana del exilio. La acotación inicia precisa “*Luis lee una carta en Cuba*”, de modo que la carta es un monólogo que ocupa toda la escena única de C₁₃ (183). Con un fuerte componente contextual por la descripción de las dificultades que habrá de enfrentar el personaje para conseguir su propósito, esta carta queda ubicada, como se verá más adelante, en el centro de la epítasis.

La séptima y última carta de Luis a Fran es un monólogo en coloquio que abarca la E₃₅, que es la segunda de C₂₀ (191). Está precedida por un brevísimo diálogo de los hermanos que, todavía separados en la fábula, ya ocupan una zona del ámbito dramático que va fundiendo los dos espacios escénicos. Bajo la acotación inicial del cuadro, “*Cuba/New York*”, el diálogo señala una coespacialidad anímica que todavía no es diegética, pero sí dramática:

LUIS. Hoy es mi cumpleaños.

FRAN. ¡Feliz cumpleaños!

Fran sale por la puerta del cuarto

LUIS. Gracias. (191)

Y allí comienza la lectura. Colocada casi al final, esta última carta es la única de la segunda mitad de la obra y viene a resultar un resumen temático de toda la correspondencia anterior: la salud de la familia –ahora prácticamente reducida a Luis y su hijo–, un huracán que se acerca a la Isla, la correspondencia misma, demorada e incierta, la gratitud de Luis por los paquetes de ropa y medicina que su hermana le envía y que llegan abiertos y estropeados. Esta carta omite curiosamente, sin embargo, el tema del viaje: el mismo contenido lexical de la última frase, “aunque el correo se demore una eternidad”, parece continuar la atmósfera de lenta resignación que domina la correspondencia de Luis. Más adelante se verá cómo esta atmósfera se disuelve sutilmente en la sensual lasitud de C₂₁ para cambiar bruscamente con la enérgica euforia del C₂₂ y final.

En el diálogo aparecen tres poemas y una abundante discusión acerca de la poesía.

La obra se inicia con un diálogo entre Marc y Joseph, en New York, mientras preparan el desayuno. Marc quiere saber cómo se escribe un poema y le pregunta a Joseph: “¿Qué es un poema bueno?”; a lo que este responde: “Te voy a decir qué es un

poema bueno”, y a continuación recita “Muere el Sahara” de Emily Dickinson. La respuesta de Marc, “Dios mío”, precede a un breve monólogo de Joseph que comienza con una confesión –“He estado escribiendo poesía”– y continúa con una disquisición acerca de la poesía, de la relación del poeta con la poesía y en general con las palabras. Al final del diálogo, Marc devuelve la confesión: él también ha estado escribiendo poesía, luego, “*se pone una rosa en los dientes y baila*”, hasta que entra Fran y se sientan los tres a desayunar. Esa rosa simbólica caerá al suelo, después, en un relato que cuenta Fran acerca de Ruth St. Denis en E₈. Pero antes, en E₄, Marc dice su primer poema. Es el segundo poema de la obra, el primero atribuido a un personaje. Consta de tres estrofas de diecisiete, cinco y siete versos cada una, para un total de veintinueve versos libres, es decir, no se atienen a ninguna regularidad de rima ni de métrica. El poema abarca más de la mitad de E₄, que ocupa todo C₃. La escena comienza con un diálogo donde Marc defiende que “deberíamos dar valor a la vida”, sobre todo porque, en su opinión, no hay nada después que la vida termina. Joseph opone su criterio: “Demasiada gente cree en la vida después de la muerte para que sea falsa”. Poco después, Marc anuncia: “Yo escribí un poema sobre la vida” e inmediatamente dice el texto del poema. Curiosamente, el verso inicial no habla de la vida, sino de la muerte (173-174). Esa primera oración, “La muerte es un hecho”, dialoga desde luego con el texto de Emily Dickinson citado en la escena inicial, pero el poema en realidad es un canto a la vida y sostiene la tesis –que atraviesa toda la obra– acerca de la necesidad de darle valor a la vida, no solo a la vida en general, sino a la vida personal de cada individuo y, aunque esa tesis estaría operando desde una función más ideológica, tiene, como se ha advertido, una función dramática pues organiza y cohesiona la información contenida en la obra e imprime coherencia al comportamiento de los personajes toda vez que les asigna un móvil: la búsqueda de la felicidad a través del amor mueve tanto a los que habitan el espacio dramático New York, donde finalmente Joseph y Fran asumen la tesis de Marc y unen sus cuerpos en el amor, como en el espacio Cuba, donde Luis accede al reclamo de amor de Enrique y a sus propios sentimientos y viaja a reunirse con su hermana, llevado por su propio hijo.

La primera estrofa es directamente conativa, marcada por seis oraciones exhortativas, de ellas tres prohibiciones explícitas: “No seas exigente. / No seas torpe con ella”, “No andes diciendo / que las cosas son así / o que las cosas son asao, / quejándote”. Al final de la primera estrofa un símil introduce la imagen del ángel: “Venérala [la vida] como se veneraría / a un ángel que entra por la ventana / y se sienta

ahí en tu cuarto. / O se sienta en tu regazo”. Al comienzo de la segunda estrofa, el ángel que se había anunciado a través del símil aparece ya como una certeza tal que justifica la tesis quietista expresada de nuevo como prohibición, en una nueva oración exhortativa negativa: “Los ángeles sí se sientan en las piernas de la gente / cuando necesitan darte consejos. / Se sientan tranquilos, / así que no te vayas a levantar / para hacer algo que crees que es importante sin serlo”. La estrofa final funge como resumen de la tesis, aquí más explícita aún, con tres versos iniciales que insisten en la definición por descripción, mediante símiles apoyados a su vez en la repetición de ideas, de palabras y de fórmulas gramaticales: “La vida es tierna como una criatura. / Es como un bebé recién nacido. / Tan tierna como un pajarito recién nacido. Igual de frágil”. Aquí la elección lexical –“tierna”, “criatura”, “bebé”, “recién nacido”, “pajarito”– parece suavizar el tono conativo de las estrofas anteriores, pero luego del verso central el texto regresa a la exhortación, aunque abandona la segunda persona del imperativo directo y el sujeto lírico se compromete en un nosotros que lo incluye en el mandato, que ya no es prohibición sino deber: “Esperamos cosas de la vida. / Pero somos nosotros los que tenemos que cuidarla. / Le pedimos que haga algo por nosotros. / Pero somos nosotros quienes debemos hacer algo por ella” (174).

El poema se presenta como un monólogo en coloquio, dentro del diálogo entre Marc y Joseph que es a su vez, para la diégesis, con Fran presente y silenciosa, una continuación de E₁. De hecho, en la acotación inicial, “*Marc, Joseph y Fran recogen el picnic del desayuno*” que estaban sirviendo al inicio de la primera escena. Así, dicho en medio del diálogo, con abundantes frases cortas y explicaciones en subordinadas, con un predominio de lenguaje coloquial, en un registro familiar e informal, la escena no parece en general grandilocuente ni afectada y, salvo porque se presenta partido en versos, el monólogo pudiera decirse como parte de una conversación entre amigos que discuten, a la hora del desayuno, un tema que les apasiona. El anuncio formal de Marc, “Yo escribí un poema sobre la vida”, y la partición del texto en versos, se presentan entonces como los únicos indicios de que se trata de un poema, porque el tono general no difiere sustancialmente de otros monólogos en coloquio, como el de Joseph, cuando confiesa, en E₁, que ha estado escribiendo poesía (172), o el breve monólogo de Fran en E₈, acerca de Ruth St. Denis (175), o la quinta carta de Luis a su hermana, acerca del amor, todos ellos mucho más marcados, retóricamente, como poesía. El poema de Marc es, en comparación, bastante más coloquial y su lenguaje es más directo. La función poética se subordina aquí a la conativa que, aunque escénicamente dirigida a sus

interlocutores –quienes lo acompañan en el espacio escénico– y pronunciada por un personaje que se atribuye su autoría y ha estado defendiendo esa tesis desde la escena anterior, la sostenida presencia de ese campo nocional a lo largo de la pieza matiza el monólogo como vehículo de la voz autoral.

El tercer y último poema, no declarado como tal, pero que aparece partido en versos en el texto que manejamos, ocupa todo el diálogo de E₃₆, que a su vez abarca todo C₂₁, el penúltimo de la obra. El resto del texto de esa escena se reduce a una acotación inicial y otra final, breves pero esenciales tanto para la diégesis –que en esta, como en otras secuencias, no transcurre tanto en el diálogo, sino que cursa sobre todo, según se ha notado ya, en el espacio de la acotación– como para la escena. En este cuadro el encaje entre el texto y escenificación pasa por la simultaneidad textual y escénica de los dos niveles textuales: diálogo y acotación. Encerrado entre las dos acotaciones que refieren los movimientos relativos de los cuerpos de Fran y Joseph, el monólogo de Joseph comienza como un comentario acerca de la danza que Fran ejecuta ante él y, aunque siempre puede leerse como una descripción valorativa de esa coreografía, es un poema sobre una bailarina y de algún modo dialoga con el ya citado monólogo de Fran en E₈, que termina contando el descubrimiento de Martha Graham, al ver que, mientras bailaba una danza hindú, Ruth St. Denis dejó caer una rosa: “Aprendió que esos momentos de una danza la pueden volver mágica” (175). Al final del poema sobre la mujer de rojo en C₂₁, mientras contempla la danza de Fran, Joseph encuentra su propio descubrimiento de la singularidad del momento danzario: “Ella se mece de un lado a otro / y sigue y sigue. / Un redescubrimiento constante. / De un momento singular” (192).

Con un predominio de la función poética del lenguaje, este texto –y la escenificación paralela y simultánea de los movimientos corporales de los personajes, anotados en las acotaciones inicial y final de la escena– funciona en el nivel dramático como desenlace –en forma de final feliz– de la historia de amor que ha recorrido la obra en el espacio New York. La lenta sensualidad de la escena y el protagonismo de esta línea de acción entre los personajes neoyorkinos operan un descenso en la tensión dramática entre el final de este cuadro y el inicio del próximo, donde, resuelto ya el conflicto amoroso con la unión de la pareja en el espacio New York, queda solo por resolver el dilema de la separación familiar que tendrá su desenlace en las dos escenas del cuadro siguiente, el último de la obra.

Los poemas, concentrados en el inicio y el final de la pieza, trenzan entonces un hilo temático que sostiene la tesis de búsqueda de la felicidad a través del amor, de la unión en el amor y, en el caso de los artistas del espacio New York, en el arte.

Si las cartas son una forma del diálogo que se dice casi exclusivamente desde el espacio Cuba –salvo el caso especial de la cuarta carta en E₁₀, donde Luis lanza la carta desde el espacio Cuba, Fran la recoge y la lee en un coro a dos voces con Luis (176)– y los poemas son una forma de diálogo exclusivo de los personajes que habitan el espacio New York, las canciones abarcan los dos espacios.

Los personajes cantan en E₁₂, E₂₂ y E₃₂. La primera canción, al final de C₈, está precedida por un diálogo entre el padre y el hijo acerca del amor y de las cosas difíciles de la vida. Para salir de la atmósfera un tanto depresiva de ese diálogo, Enrique insiste en olvidar “lo difícil”, anuncia: “¡Vamos a cantar la canción de la luna!” y la acotación advierte que “*Bailan y cantan la canción*”.

LUIS/ENRIQUE. Cómo me gusta el ombligo de la luna.

Ah, qué dulce dormir recostado en su espalda.

Cómo me gustaba el ombligo de la luna.

Cuando se mecía a la luz de las estrellas.

Me encantaba dormir en su ojo.

Cómo me gusta el ombligo de la luna.

Cuando me duermo a su laaaaado. (178)

Este primer poema recrea el tono de las nanas y canciones populares infantiles, con una mezcla de ingenuidad y absurdo. Al final del diálogo de este cuadro, el texto de la canción, con un lenguaje poético que pretende acercarse a la imaginación infantil, marca un momento dramático muy significativo al menos en dos sentidos. Por una parte, Enrique tomará un creciente protagonismo tanto en los diálogos como en el curso de la acción: su fe en la vida, la ingenuidad que le permite ignorar la parte más sórdida de la situación social y familiar, su cariño por su tía Francisquita, su deseo de reunirse con ella y de llevarse a su padre con él, son las fuerzas que impulsan la acción hacia el desenlace final. Por otra parte, de aquí en lo adelante, tanto en el espacio Cuba como en el espacio New York, los diálogos –y junto a ellos las acciones físicas y la actitud de los personajes– toman gradualmente un matiz lúdico en contraste con el tono más sombrío y filosófico de los primeros cuadros. Inmediatamente después de “La canción de la

luna”, en C₉ (178-181), el diálogo inicialmente severo entre Marc y Joseph se disuelve en una travesura infantil, una pelea de almohadas que Fran observa a hurtadillas en una especie de juego de las escondidas entre los tres. La misma forma en que Joseph habla de su amor, los consejos de Marc, la actitud de Fran, más parecen manifestaciones de amor entre niños que conflicto de pasiones entre adultos. Los mismos reclamos de Marc reflejan un desconocimiento de la diferencia entre amor erótico y afecto camaraderil, inocencia más propia de un niño que de un adulto:

JOSEPH. No sé. Yo quiero a Fran.

MARC. Yo también la quiero

JOSEPH. ¿Tú también?

MARC. Claro que sí.

Fran entra por la puerta del pasillo desapercibida para Marc y para Joseph.

JOSEPH. Pero yo sí la quiero

MARC. Y yo también.

JOSEPH. Pero no como la quiero yo.

MARC. Sí, igual.

JOSEPH. No, tú no entiendes.

MARC. Sí, yo sí entiendo.

JOSEPH. No, Marc. Que la quiero.

MARC. Y yo la quiero.

JOSEPH. ¿Qué me quieres decir?

MARC. Que la quiero mucho.

JOSEPH. No como la quiero yo.

MARC. Yo no sé cómo es que tú la quieres, pero yo la quiero mucho. (179)

Ahí comienza una pelea de almohadas y, solo entonces Fran les hace notar su llegada con un tirón de la puerta y la pelea se detiene para continuar cada vez que creen que Fran no los ve.

Después de la pelea de almohadas, C₁₀ presenta a Jerry, que luego resultará ser un estudiante de danza, discípulo de Fran, pero que ahora llega con la reclamación por una multa de tránsito, en una escena caracterizada, como ya se ha comentado, por el humor y el absurdo. Solo las cartas de Luis, que serán cada vez menos abundantes en el texto, continúan el tono filosófico y depresivo que no solo caracteriza al personaje, sino que además marca la atmósfera de pesimismo y desaliento del espacio Cuba. Pero ya en

C₁₂ Fran regresa, en el diálogo, a la necesidad de regir la vida de cada uno según la noción de satisfacción y disfrute que ya se había apuntado en el poema de Marc, salvo que ahora este monólogo culmina con otra travesura: Fran pellizca las nalgas a Joseph, él huye, ella lo persigue, en un juego también con la apariencia de pelea infantil, pero con mayor carga sensual (182-183). A pesar de su tono pesimista, incluso Luis avanza hacia la esperanza: en la carta de C₁₃ comenta la posibilidad del viaje a través de México y en la escena siguiente –E₂₁– Luis está sentado en la azotea cantando solo. Esta segunda canción de la obra no está identificada ni tiene el texto incluido en el diálogo, que en realidad comienza cuando Enrique llama a su padre e interrumpe su canto, pero muestra a Luis con una disposición anímica diferente, a pesar del mal humor con que recibirá enseguida a su amigo Gerardo.

Enrique es quien canta la última canción, “I Love a Piano”. Tampoco aquí se incorpora al diálogo el texto de la canción, sino que solo se anota el título en la acotación, porque no se trata de un texto original, concebido para esta obra, como la “Canción de la luna”, sino de una pieza musical conocida, compuesta por Irving Berlin en 1915, en la época de sus primeras producciones musicales de Broadway, y popularizada más tarde por figuras como Tony Bennett y Judy Garland. Acompañado por su ukulele, Enrique canta y baila en casa de su tía en New York, junto a Jerry y Marc, en una especie de anticipación anímica del júbilo por la reunificación familiar que no tendrá lugar en la realidad de la fábula hasta la escena final. La incorporación de la música intradiegetica, el canto y la danza al final de la escenificación de lo que pudiera leerse como una especie de sueño feliz y esperanzado del niño, imprime a la obra, ya cercana al desenlace, una atmósfera de comedia musical que continúa en las escenas siguientes: en C₁₉, con el *pas de deux* de Fran y Jerry (191); en C₂₀, con el festivo intercambio entre Luis y Fran a propósito del cumpleaños de Luis, en un espacio que va unificándose y que ya se identifica en acotación como “*Cuba/New York*” (191); y en C₂₁, con la danza con que Fran acompaña el monólogo de Joseph mientras él dice el poema acerca de “la mujer de rojo” y hasta la unión final de los cuerpos (192). Toda ese ambiente musical y danzario precede el cuadro final donde Enrique primero reclama en el diálogo y luego literalmente “*lleva a Luis a New York a través del panel mágico a la izquierda de los actores*” (192).

Es interesante anotar que la función caracterizadora del diálogo suele presentar un matiz reflexivo, porque los personajes hablan más de sí mismos, de sus sentimientos y estados de ánimo, que de los otros. Es frecuente que dos personajes discutan acerca de

los sentimientos de cada uno por un tercero, como en las discusiones de Marc y Joseph acerca de sus respectivos sentimientos por Fran en C₉ (179-180), aunque también puede haber un tipo de caracterización problematizadora, cuando dos personajes en coloquio se cuestionan los sentimientos y la conducta de otro, como en C₁₅, donde Joseph, en coloquio con Marc, le pregunta –aunque en el fondo se pregunta a sí mismo, en un breve monólogo en coloquio, y por eso mismo, al público– acerca de los sentimientos de Fran por él y del futuro de su relación, de momento solo amistosa (187). También se encuentra caracterización reflexiva en buena parte de las cartas de Luis a Fran.

Amén de la importancia de la función poética presente en los poemas y canciones, pero también en las cartas, como aquella donde Luis describe el amor –E₁₈–, y de la función caracterizadora, abundan los casos en que el diálogo tiene una función predominantemente ideológica o didáctica: momentos en que el personaje se convierte en portavoz de las opiniones autorales. Tales opiniones sostienen muy explícitamente la tesis predominante en toda la pieza acerca del derecho de cada quien a la búsqueda de la felicidad, pero también pueden referirse al significado del amor, de la belleza, del arte –la poesía, la música, la danza. Hay un diálogo cuya función ideológica merece examinarse con mayor detenimiento por su importancia para el estudio que abordamos aquí. Se trata del diálogo entre Luis y Gerardo en la única escena de C₁₆. Presentada como un coloquio, la escena discurre sobre todo a través de dos monólogos, primero el de Luis, luego el de Gerardo, que, aunque dichos uno a continuación del otro y precedidos por un breve intercambio de parlamentos, funcionan más como voz de oposición al deseo del sujeto:

GERARDO. Patria o muerte.

Luis balbucea.

GERARDO. Luis, toda la gente que yo conocía se ha ido. Todo el mundo menos tú.

LUIS. Hmm. Sí, Gerardo... La mayoría de mi gente más cercana se me ha ido también...

GERARDO. Puede ser que tú también te vayas.

LUIS. No sé, Gerardo. Para algunos es más fácil irse. Francisquita se fue. Todos mis hermanos y mis hermanas se fueron. Primos, tíos, sobrinos. Algunos tienen... miedo o... simplemente no son capaces de empezar... empezar de nuevo... quizás tengan miedo de esa separación... lo que conocemos... lo que siempre hemos conocido... donde hemos estado

siempre... no son capaces de dar ese paso... de separarse de lo que conocen... de lo que les es familiar... lo que tienen cerca del corazón... no son capaces de empezar... empezar a coexistir con un mundo que no les es familiar... un miedo que se lleva por dentro... algo que hace que uno se sienta como un inválido... algo así. Los jóvenes tienen ganas... Pero a nosotros se nos van las ganas. Preferimos lo que nos es familiar... y recordar el pasado.

GERARDO. Mis padres trabajaron duro. Ahorraron y abrieron una tiendecita en el campo. Vendían herramientas y semillas. Yo me quiero ir. Ya preparé los papeles para presentar la salida. Lo he hecho muchas veces. Pero nunca los presento. Cuando presentas para irte te botan del trabajo. Y te dejan sin libreta. Y mientras esperas a que te llegue la salida tu familia se tiene que ocupar de ti. Y esto es duro para ellos. Pero hay otra razón por la cual no he presentado la salida. Yo vine aquí de joven. Pero siento que si me voy, me muero. Porque siento que aquí es adonde yo pertenezco y si me voy a otra parte, todo a mi alrededor me resultaría extraño y me moriría. Tantos que se van y parecen felices en otra parte. Escriben cartas diciendo que están felices. En Miami, en España, en México. Pero yo no sé si podría ser feliz en ninguno de esos lugares. Así que me quedo. Por muy dura que esté la cosa aquí me tengo que quedar. Me conozco cada edificio de este barrio y cada bache de la calle. La mitad de la gente que vive en este barrio nació cuando yo era joven. Los he visto crecer. Conocí a sus padres, a sus abuelos. Conocí sus problemas y fui a sus fiestas de cumpleaños. Y si me voy, me voy a encontrar entre desconocidos todo el tiempo. Y aunque fueran muy amables conmigo yo nunca sabré quiénes son. (187-188)

El personaje de Gerardo, que no existía ni siquiera como personaje latente en los primeros trece cuadros, había aparecido en C₁₄ (E₂₁-E₂₅), reaparece en C₁₆ con la escena anterior y no vuelve a aparecer ni se menciona nunca más. En las cinco breves escenas de C₁₄ Gerardo no es bienvenido por Luis que lo recibe como un intruso. Enrique anuncia: “Gerardo está aquí” y Luis pregunta “¿Qué quiere?”, desde fuera de escena se escucha la voz de Gerardo que reacciona ofendido; el niño quiere irse con Gerardo a jugar pelota, Luis se ofende a su vez, tal vez celoso de la preferencia de Enrique por Gerardo –“¿Gerardo?! ¿El pitcher? A ti no te hace falta jugar pelota con él. Tú puedes jugar pelota conmigo. ¿Qué te pasa? ¿Tú piensas que tu papi no sabe jugar a la

pelota?”—; Luis llama a su hijo que no quiere subir, hay una pequeña disputa entre los tres que termina cuando Gerardo, tratando de llegar a la azotea, resbala y se cae por la escalera. Auxiliado por Luis y Enrique, Gerardo se recupera con dificultad, balbucea aturdido, todavía fuera de la vista del público y cuando al fin llega a la azotea, conducido por Luis que ha bajado a auxiliarlo, aparece vestido de miliciano y grita “¡Patria o muerte!”. Al escucharlo, el niño le pregunta al padre qué quiere decir eso y el padre, evasivo, responde: “No te quieras enterar” (185). La consigna, casi al final del cuadro, parece fuera de lugar en una escena familiar pero C₁₆ comienza con las mismas palabras en boca de Gerardo, aunque ahora no hay signos de admiración. Gerardo está sentado junto a Luis en el muro de la azotea, comiendo una taza de atole y, como advierte la acotación inicial, “*está apesadumbrado*”, de modo que, aunque E₂₇ parece la continuación inmediata en el tiempo diegético de E₂₅ —la escena intermedia, E₂₆, se desarrolla en New York—, el cambio de tono parece indicar una dicción más reflexiva, menos eufórica y tal vez desilusionada de la consigna revolucionaria. En las dos ocasiones es notable la incongruencia de la frase con relación con la situación dramática: en E₂₅, porque no hay nada en toda la secuencia de escenas que pueda referir a un asunto político ni patriótico, tal parece como si Gerardo, de regreso de una contusión, todavía aturdido del golpe, cayera en una especie de delirio patriótico; en E₂₇, ya más sereno, el lema no parece ajustarse a la pacífica ocupación de tomar un dulce casero con un amigo, en medio de una atmósfera familiar. Pero el sentido bélico y combativo de la frase se resignifica a la luz del monólogo en coloquio de Gerardo: se queda en la patria porque si se va se muere, pero quedarse es también una manera de estar muerto. Parece como si Gerardo apareciera en la obra solo para exclamar primero y susurrar después una consigna que a esas alturas, y no solo para la obra, había perdido ya el halo heroico que tuvo alguna vez, y para exponer el dilema del cubano que, aislado, es decir, encerrado dentro del muro escenográfico que representa la Isla, desea salir pero no se atreve y, por eso, permanece.

Aunque ambos se refieren a sus propios sentimientos no se trata de un caracterización reflexiva, sino de un tipo de meditación más general. Tampoco hay una función dramática visible —aquella donde “se rebasa la esfera del ‘decir’ para entrar en la del ‘hacer’” (García Barrientos, 2001: 55)— ni la escena imprime avance alguno a la acción, salvo que resulta una de las pocas ocasiones en que se hace explícito el conflicto de Luis entre su deseo de reunirse con su hermana y el conjunto de dudas y temores que siente ante la expectativa del viaje.

En todo el diálogo –incluido el monólogo anterior, de Luis, más indeciso, pero igualmente lleno de temor ante la perspectiva del viaje definitivo hacia otro país– prevalece entonces la función ideológica, porque los dos monólogos en coloquio de Luis y Gerardo son una ocasión privilegiada para exponer la opinión de la autora acerca de un asunto que, ya muy importante dentro de la obra, rebasa sus límites, pues representa uno de los más delicados y polémicos temas de debate de la comunidad cubana dentro y fuera de la Isla, especialmente en Estados Unidos. Si de algún modo la obra podría leerse como un idílico relato de amor filial con final feliz, con esta escena María Irene Fornés penetra profundamente, quizás por única vez en la pieza, en el centro mismo de un debate político muy enconado que, como ya hemos apuntado, abarca más de medio siglo, a ambas orillas del Estrecho de la Florida.

6.3. Acción

El texto aparece segmentado en veintidós “escenas” que constituyen en realidad cuadros caracterizados por su unidad espaciotemporal. Es frecuente que un cuadro coincida con una sola escena, pero pueden estar divididos en dos, tres, cuatro y hasta cinco unidades de configuración. En cuadros con un mayor dinamismo de la acción suelen percibirse frecuentes entradas y salidas de personajes, que se desplazan entre un ámbito y otro, o incluso se mueven dentro de un mismo espacio. Vanos, puertas y ventanas, así como numerosas vías de comunicación, invisibilizan momentáneamente al actor cuando entra al –y sale del– espacio patente: una puertecilla de perros, un panel mágico, un pozo de ventilación, una escalera casi invisible al fondo, a la izquierda de los actores “*de manera que se puedan ver cuando llegan a los altos*” (Fornés, 2000: 171), una “*escalera de cuerdas que cuelga hasta el piso del escenario detrás del apartamento en New York*”, amén de las ventanas que permiten contacto visual entre los personajes distantes en el espacio fabular pero contiguos en el escénico. Constan de una sola escena los cuadros C₂, C₃, C₆, C₇, C₈, C₁₀, C₁₁, C₁₂, C₁₃, C₁₅, C₁₆, C₁₇, C₁₉ y C₂₁; los cuadros C₁, C₅, C₂₀ y C₂₂ tienen dos escenas cada uno; los cuadros C₄ y C₁₈, tres cada uno; y los cuadros C₉ y C₁₄, cinco cada uno.

Para la ficción dramática, *Cartas de Cuba* da cuenta de dos secuencias de acciones/sucesos, que cursan a lo largo de dos líneas de acción relativamente independientes, simultáneas en el tiempo fabular, cronológicamente ordenadas en el

tiempo escénico y separadas en dos espacios diegéticos diferentes, siempre presentes pero divididos, como ya hemos dicho, por una línea horizontal: debajo transcurre lo relativo a New York, ámbito representado por un apartamento, y encima una azotea cerrada con un muro delimita el espacio Cuba. La simultaneidad dramática de estas dos líneas de acción se representa como la alternancia de ambos espacios que, ocasionalmente, se funden cuando un personaje traspasa la línea divisoria horizontal a través de las vías de comunicación garantizadas en la escenografía, prolijamente descrita en las acotaciones. También es posible que, sin movimiento personal, se establezca una comunicación inmediata entre personajes de ambos espacios, como veremos luego. Habitualmente los cuadros sucesivos saltan de un espacio a otro, y suele indicarse en la acotación inicial, de modo más o menos explícito, en cuál espacio transcurre la acción, incluso cuando sea en ambos, aunque ello no siempre implica la fusión de las líneas de acción –lo que solo ocurre en contadas ocasiones y solo de manera parcial.

La línea de acción principal cursa en el espacio Cuba mientras la línea de acción del espacio New York puede considerarse secundaria.

En la principal, Luis vive en una azotea, en Cuba, con su esposa Ana, escribe cartas a su hermana Francisquita, quien vive en New York, y sueña con reunirse con su hermana. Nace Enrique, hijo de Ana y Luis, Francisca les envía paquetes con ropa, comida y medicina. Luis intenta viajar, pero duda, conversa con su amigo Gerardo, que argumenta sus temores ante el viaje. Luis viaja, o imagina que viaja, y se encuentra con su hermana en New York, pero continúa en Cuba. Enrique viaja, o imagina que viaja, y se encuentra con su tía en New York: desea vivamente ir a vivir con ella hasta que, finalmente, lleva a su padre a allí, donde se reúnen los tres en casa de Fran.

En la línea de acción secundaria, Fran, bailarina y profesora de danza, vive con sus amigos poetas Marc y Joseph en un departamento de ambiente bohemio en New York. Joseph ama a Fran y finalmente se unen a través del arte.

Además de su mayor riqueza y complejidad fabular, hemos considerado como principal la línea de acción donde cursan los sucesos y acciones del espacio Cuba porque es allí donde se libra la situación dramática primordial, definida por el conflicto de Luis, entre su deseo de viajar para vivir con su hermana Francisquita –pero también para tener él mismo y ofrecerle a su hijo una vida mejor, con menos privaciones– y sus dudas temores ante la expectativa de empezar una vida nueva en una cultura extraña. Este conflicto –en la situación dramática específica donde tal conflicto se proyecta–

atraviesa los afectos y obligaciones familiares, se plantea y se resuelve dentro de la familia y gira, desde luego, en torno al tema del exilio de modo que puede decirse que es en esta línea de acción donde se asienta el eje individuo-familia-sociedad.

El título mismo de la obra, *Cartas de Cuba*, refiere el enlace entre las dos líneas de acción, porque todo el texto está atravesado por las cartas que Luis envía desde Cuba a su hermana en New York. La alternancia espacial que da cuenta del avance simultáneo de las dos líneas puede observarse en el siguiente bosquejo de las situaciones y sucesos en cada uno de los cuadros y escenas y los enlaces más significativos entre ellos:

C₁. E₁. Línea de acción secundaria (LAS). New York. Situación: Joseph y Marc conversan en New York. Sucesos: Joseph y Marc discuten acerca de cómo se escribe un poema y qué es un poema bueno; Joseph dice “Muere el Sahara” de Emily Dickinson; Marc se pone una rosa en los dientes y baila con música cubana extradiegética.

C₁. E₂. LAS. New York. Sucesos: Entra Fran y los tres amigos se sientan a desayunar.

C₂. E₃. Línea de acción principal (LAP). Cuba. Situación: Luis está sentado en el muro Cuba. Sucesos: Luis lee su primera carta, donde se avergüenza del vacío de su vida y dice que echa de menos a su hermana.

C₃. E₄. LAS. New York. Situación: Joseph y Marc conversan en New York. Sucesos: Marc y Joseph debaten acerca del sentido de la vida; Marc dice su poema “La muerte es un hecho”, acerca de la necesidad de valorar la vida.

C₄. E₅. LAP. Cuba/New York. Situación: Luis lee una carta en Cuba, mientras Fran lo escucha y lo contempla desde New York. Sucesos: Luis anuncia en su segunda carta el nacimiento de su hijo “Enrique Ferrara nació en 20 de diciembre”. Fran, en New York, escucha y contempla a Luis, después de las primeras líneas, sale de escena.

C₄. E₆. LAP. Cuba. Sucesos: Luis sigue leyendo la carta donde comenta que “ahora quizás” él y su esposa traten de salir del país con su hijo pero confiesa que sigue “posponiendo la decisión de viajar.”

C₄. E₇. LAP. Cuba. Sucesos: Fran aparece en los altos de la escalera, en Cuba, y extiende los brazos a Luis, que llega al final de la carta vislumbrando el día en que pueda compartir la vida con su hermana. Al finalizar la carta “*Luis se vuelve hacia Fran mientras ella retrocede escaleras abajo con los brazos todavía extendidos hacia él*” (175).

C₅. E₈. LAS. New York. Situación: Joseph en el apartamento. Sucesos: Joseph toca en la guitarra la melodía de la música cubana que había comenzado a escucharse al final de C₁. E₁, que con ello pasa de extradiegética a diegética.

C₅. E₉. LAS. New York. Sucesos: Fran entra, ve a Joseph, que cambia a otra melodía; Fran baila y cuenta una anécdota de Martha Graham, acerca Ruth St. Denis y una rosa.

C₆. E₁₀. LAP. Cuba. Situación: Luis, en la azotea. Sucesos: Luis se echa fresco y dice su tercera carta a Fran, habla del calor y defiende la costumbre de la siesta.

C₇. E₁₁. LAP. Cuba/New York. Situación: Luis en la azotea en Cuba y Fran en el apartamento en New York. Sucesos: Mientras Fran entra al apartamento en New York, Luis le lanza su cuarta carta, acerca del viaje que hizo con su esposa para recoger un paquete de ropa y alimentos que Fran les había enviado; ella atrapa la carta y la va leyendo mientras él la dice a coro con ella.

C₈. E₁₂. LAP. Cuba. Situación: Enrique, ya crecido, está con su padre en la azotea. Sucesos: Luis contempla las estrellas con su hijo; le inventa un cuento acerca del amor entre Marte y la Luna; conversan sobre el amor y las dificultades de la vida; Enrique desea olvidar “lo difícil”; bailan y cantan “La canción de la luna”.

C₉. E₁₃. LAS. New York. Situación: Marc y Joseph duermen en sus colchonetas en el apartamento en New York. Sucesos: Joseph tiene pesadillas, da vueltas, despierta a Marc; Marc va a ayudarlo y conversan sobre Fran; Joseph confiesa que quiere a Fran, Marc dice que él también la quiere. (Véase la continuidad C₉ → C₁₂ → C₁₅ → C₂₁).

C₉. E₁₄. LAS. New York. Sucesos: Fran entra, Marc y Joseph no la sienten llegar; Fran escucha a escondidas que Marc y Joseph la quieren; Joseph insiste en que él la quiere más y la discusión se convierte en una pelea de almohadas.

C₉. E₁₅. LAS. New York. Sucesos: Fran da un portazo para hacer notar su presencia; Marc y Joseph abandonan la pelea; todos se saludan; Fran se va a su cuarto; ellos continúan la pelea de almohadas.

C₉. E₁₆. LAS. New York. Sucesos: Fran regresa a la sala; se despide y sale.

C₉. E₁₇. LAS. New York. Sucesos: Marc y Joseph hablan de F, del amor y la amistad.

C₁₀. E₁₈. LAS. New York. Situación: Joseph está en el apartamento, Jerry llega exaltado. Sucesos: Jerry lee una carta donde protesta porque le han puesto una multa de tránsito, dice que es injusta, cita testigos; Joseph lo escucha sin respuesta considerable.

C₁₁. E₁₉. LAP. Cuba/New York. Situación: Luis en la azotea en Cuba, Fran en el apartamento en New York. Sucesos: en Cuba, Luis lee su quinta carta para Fran mientras ella baila en New York; la carta de Luis describe el amor a través de imágenes poéticas.

C₁₂. E₂₀. LAS. New York. Situación: Fran y Joseph están solos en el apartamento en New York. Sucesos: Fran explica que algunas personas entienden las palabras, los colores o los sonidos, pero ella entiende a las personas y al mundo a través de la música y la danza; al finalizar su monólogo, inicia un juego entre travieso y erótico con Joseph. (Véase la continuidad $C_9 \rightarrow C_{12} \rightarrow C_{15} \rightarrow C_{21}$).

C₁₃. E₂₁. LAP. Cuba. Situación: Luis lee una carta. Sucesos: Luis lee su sexta carta, donde le dice a Fran que intentará viajar a los Estados Unidos a través de México.

C₁₄. E₂₂. LAP. Cuba. Situación: Luis en la azotea. Sucesos: Luis canta; Enrique le avisa que ha llegado Gerardo; Luis pregunta que qué le pasa a Gerardo; Gerardo se ofende, es un amigo, solo ha venido a saludar; Enrique dice que va a jugar pelota con Gerardo; Luis se molesta, celoso de que su hijo no juegue con él; llama a Enrique, que no quiere subir, y le dice a Luis que mire hacia abajo.

C₁₄. E₂₃. LAP. Cuba. Sucesos: Enrique está en la azotea; Luis baja la escalera, llama a Enrique, que le dice que Gerardo está en casa; Luis saluda a Gerardo, le dice que suba y entonces se escucha el ruido de un golpe.

C₁₄. E₂₄. LAP. Cuba. Sucesos: Gerardo cae por la escalera; Luis envía a Enrique a buscar una pomada antiinflamatoria.

C₁₄. E₂₅. LAP. Cuba. Sucesos: Enrique ayuda a Gerardo a subir por la escalera; Luis le habla desde arriba, Gerardo balbucea; Luis le pide a Enrique que ayude a Gerardo.

C₁₄. E₂₆. LAP. Cuba. Sucesos: Enrique y Gerardo aparecen en la azotea, Gerardo dice “Patria o muerte”, Enrique pregunta qué significa eso, Luis dice que es mejor que no sepa; Enrique frota la pomada a Gerardo en la espalda.

C₁₅. E₂₇. LAS. New York. Situación: Joseph habla con Marc sobre su amor por Fran. Sucesos: hay algo secreto que aún no le han dicho a Fran; Joseph se pregunta si alguna vez Fran llegará a corresponder su amor. (Véase la continuidad $C_9 \rightarrow C_{12} \rightarrow C_{15} \rightarrow C_{21}$).

C₁₆. E₂₈. LAP. Cuba. Situación: Gerardo y Luis conversan en la azotea mientras Gerardo toma una taza de atole. Sucesos: Gerardo vuelve a decir “Patria o muerte”; Luis balbucea una respuesta ininteligible e inmediatamente Gerardo comenta que todos sus

amigos, menos Luis, se han ido de Cuba; Luis dice que él también tiene a todos sus seres queridos fuera del país; ambos amigos reflexionan acerca de las razones que tienen los cubanos para irse de Cuba o quedarse en la Isla.

C₁₇. E₂₉. LAP. Cuba/New York. Situación: Mientras Luis visita el apartamento de su hermana, se escucha música –extradiegetica: “*jazz americano de big band*”. Sucesos: Luis baja por la escalera de soga y entra al apto de New York por la puerta del pasillo; Fran entra por la puerta del cuarto; Luis lo mira todo; toca la foto de Fran, sale, regresa y baila con Fran.

C₁₈. E₃₀. LAP. New York. Situación: Se escucha música norteamericana mientras Enrique visita la casa de su tía. Sucesos: Enrique entra al apartamento por la puertecita para perros; danza; ve la foto de Fran y comienza a hablarle.

C₁₈. E₃₁. LAP. New York. Sucesos: Fran entra; Enrique se esconde; Fran toma su chaqueta, hace por salir; Enrique sale de su escondite; Fran regresa, Enrique vuelve a esconderse; Fran toma un papel de la mesa de dibujo y sale.

C₁₈. E₃₂. LAP. New York. Sucesos: Enrique sale de su escondite; se sienta en el alféizar de la ventana, le habla a la foto de Fran en un extenso monólogo donde recuerda una visita de Fran a Cuba –acción latente–; comenta la precaria situación en que vive la familia en la Isla; se acerca a la foto, la besa, baila y canta “I Love a Piano”, acompañándose de su ukulele.

C₁₈. E₃₃. LAP. Cuba/New York. Sucesos: Jerry y Marc aparecen y se unen a la danza de Enrique; Luis baila con ellos desde su azotea en Cuba; al final de la danza, Enrique se vuelve hacia su padre y le dice que quiere estar en New York; salen Marc y Enrique, Jerry se queda.

C₁₉. E₃₄. LAS. New York. Sucesos: Fran entra al apartamento donde ya estaba Jerry; imparte una clase de danza a Jerry, bailan un *pas de deux*.

C₂₀. E₃₅. LAP. Cuba/New York. Situación: cumpleaños de Luis. Sucesos: en Cuba, Luis dice que hoy es su cumpleaños; Fran lo felicita desde New York y sale.

C₂₀. E₃₆. LAP. Cuba. Sucesos: Luis le da las gracias a Fran; dice su séptima y última carta, donde se refiere a su salud y la de Enrique, a un huracán que se avecina y a un paquete de ropas y medicinas que Fran les ha enviado.

C₂₁. E₃₇. LAS. New York. Situación: Joseph y Fran llegan al apartamento. Sucesos: Fran baila mientras Joseph dice el poema acerca de “la mujer de rojo”; el final de la danza coincide con el del poema y Joseph y Fran se acercan el uno al otro. (Véase la continuidad C₉ → C₁₂ → C₁₅ → C₂₁).

C₂₂. E₃₈. LAP. Cuba/New York. Situación: Luis está solo en Cuba, su hermana lo espera. Sucesos: se escucha la voz de Enrique que llama a su padre, le dice que no se puede ir sin él.

C₂₂. E₃₉. LAP. New York. Enrique lleva a Luis a New York a través de un panel mágico; Luis llega a donde está su hermana y se abrazan.

A lo largo de este entrecruzamiento cronológico de las dos secuencias de situaciones y sucesos correspondientes con las dos líneas de acción, junto a las acciones patentes el diálogo alude a otras latentes, no escenificadas pero que ocurren dentro del tiempo dramático. Así, en E₃₂, durante la visita, tal vez soñada, a casa de su tía en New York, Enrique se refiere a la visita de Fran a Cuba. También en sus cartas Luis relata sucesos que parecen ser contemporáneos con las acciones escenificadas, como el viaje a recoger el envío de alimentos, ropa y medicinas, narrado por Luis en su sexta carta –E₁₁ (176-177)–, en un minucioso relato que incluye los diálogos de Ana, descripción de las personas que encontraron en la calle, color de las medias, entre otros detalles narrados y no escenificados.

En su carta de reclamación por la multa de tránsito, Jerry describe el espacio donde esta le fue impuesta y las circunstancias en torno al hecho, e incluso cita como testigo a su favor a alguien llamado H. E. W. Jones. A la pregunta de Joseph de quién era Jones, Jerry responde: “Un vecino. H. E. W. Jones, un amigo que vive en esta cuadra. Su nombre es H. E. W. Jones. Y fue testigo de todo” (181). En esta escena, tanto la acción relatada como el espacio donde se desarrolló y el personaje que fue testigo de los sucesos, son todos latentes, no escenificados; por el estado de extrema exaltación de Jerry, así como por la recurrencia del nombre del testigo, mencionado con sus siglas y apellido cuatro veces en líneas sucesivas, es posible sospechar que su reclamación está basada en una alteración de los sucesos que relata y que el propio testigo forma parte de la superchería.

En E₉ Fran cuenta la ya mencionada anécdota de Martha Graham acerca Ruth St. Denis y la rosa que la bailarina dejó caer alguna vez mientras bailaba una danza hindú. Este suceso, ocurrido en un tiempo muy anterior, fuera del espacio dramático y absolutamente independiente de cualquiera de las dos líneas de acción, es un caso de acción ausente, solo aludida por Fran para ejemplificar el momento mágico de la danza. Pero poco antes, en E₁, apenas después de la conversación entre Marc y Joseph acerca de cómo se escribe un poema y qué es un poema bueno, cuando Joseph acababa de decir

“Muere el Sahara” de Dickinson, Marc había escenificado una danza sosteniendo una rosa entre los dientes: en vez de una danza hindú, baila música cubana. He aquí un curioso paralelismo entre dos acciones similares, una patente y otra aludida, en una misma línea de acción, en distintos momentos de la obra; cuando Fran alude a la danza de Ruth St. Denis con la rosa entre los dientes, ya el público ha visto escenificada una danza en la que el bailarín sostiene una rosa entre sus dientes, pero ha cambiado el género musical, el danzario y sobre todo el de quien danza, de modo que la anécdota relatada por Fran es una doble alusión: por una parte refiere un suceso extradiegético, desvinculado de la fábula, y por otra, alude a una escena que ya ha ocurrido no solo en la fábula, sino también en la escena. En ambos casos, tanto la acción patente como la aludida ocurren precisamente como ilustración de un debate sobre el arte: en la escena entre Marc y Joseph acerca de la poesía y en la anécdota relatada por Fran a propósito de la danza.

La construcción del drama en *Cartas de Cuba* tiene una tendencia hacia la forma abierta, por la libertad en la jerarquización de los personajes que pueden intercambiar sus roles en el esquema actancial e incluso aparecer y desaparecer sin ninguna justificación dramática ni fabular. La linealidad cronológica se sostiene muchas veces a través de la narración, por parte de un personaje, de pasajes que incluso pueden no tener ninguna relación con la fábula ni con los demás componentes del reparto, en especial en las cartas de Luis pero también en la de Jerry (181-182), frecuentemente narrativas, pero que incluyen numerosas referencias a personajes desvinculados de las líneas de acción (173, 177). Los poemas, las canciones, la música y la danza suelen tener el efecto de detener la acción, porque con frecuencia contribuyen más a la caracterización de los personajes o a enriquecer la atmósfera emocional de la obra, aunque en algunos casos la acción cursa a través de la danza y sobre todo de la gestualidad. Abundan asimismo las discusiones estéticas, filosóficas, éticas o políticas que contribuyen en parte a la caracterización de los personajes y a la justificación moral, social o estética de sus acciones, pero que no hacen avanzar la acción en términos dramáticos. Pudiera entenderse, entonces, *Cartas de Cuba* como un drama de ambiente, porque más que la acción o los personajes, es la atmósfera tanto social como emocional, y sobre todo poética y estética, la que ocupa el primer plano.

Una aproximación actancial a la ficción dramática de *Cartas de Cuba* develaría, por una parte, la simplicidad de la fábula y, por otra parte, la funcionalidad más bien borrosa de los personajes, entendidos como actantes. No obstante, algún corte

isocrónico permitiría observar en detalle las oposiciones binarias, hasta donde son visibles en la pieza.

En distintos momentos del desarrollo de la acción, distintos personajes –considerados como sujetos– pueden tener diferentes objetos. Por ejemplo, la sexta carta de Luis a su hermana consiste casi enteramente en un relato acerca de la recepción de un paquete de correos que ella le envió. En ese relato, Ana, la esposa de Luis, en camino hacia la oficina de correos, ve a una mujer que iba delante de ellos y “tenía puestas unas medias de mujer de color gris”. Ana hace explícito su deseo: “Ojalá yo tuviera medias. No tengo medias. Me encantaría tener unas medias grises como las que tiene esa mujer”. Luego, en el paquete que recogieron en la oficina de correos, “venían una medias para Ana. Eran del mismísimo color” de las medias que Ana deseaba. Entonces “Ana dijo: ‘Ojalá Francisca estuviera aquí para darle un abrazo’” (176-177). Para este cuadro, y sobre todo con relación al breve relato acerca de las medias grises, existe un análisis posible donde, en el vector Sujeto (S) → Objeto (O) que define el eje del deseo, el sujeto sería Ana y el objeto sería algo que va más allá de las medias grises, pero que está representado en ellas: la elegancia, la belleza, el confort, algo que la saque de la precariedad de la vida. En el vector Destinador (Dest₁) → Destinatario (Dest₂), el primero sería ese impulso de Ana hacia la elegancia, la belleza y el confort, que la lleva a desear las medias grises, y el segundo coincidiría con S, la propia Ana, quien se beneficia del envío. Así, en el vector Ayudante (A) → Oponente (Op), A sería Fran y Op sería la situación general de precariedad y pobreza en que vive la familia en Cuba. Pero hay otro análisis actancial posible de esta misma secuencia, dado el contexto general de la obra, a la vista de otros cuadros donde las cartas tienen como centro temático la recepción de paquetes enviados por Fran, e incluso de esta misma carta donde Luis refiere no solo la forma en que repartió el contenido del paquete entre la familia –“a partes iguales”, aunque él y su mujer se quedaron “con la mayoría de las sopas en polvo” porque “le asientan al estómago delicado de Ana” (177)–, sino también el delicado estado de salud de los parientes ancianos. El S que emprende la acción sería entonces Luis, quien se encamina a buscar el paquete, y su O sería la supervivencia de la familia, que en buena medida depende incluso, para vestirse y comer, de los envíos de Fran. Dest₁ sería la obligación de Luis hacia su familia, su deber como padre y marido, pero también como el único hombre joven en una familia de ancianos enfermos, aunque en este caso específico sea Ana quien comunica su necesidad a Luis y desde luego se beneficia, junto al resto de la familia, como destinatario Dest₂. La única ayuda que

recibe Luis proviene en este cuadro de Fran (A), y su O principal sería, como en el análisis anterior, la precaria situación en que vive la familia.

Este sería, no obstante, un caso muy concreto que no se corresponde con el esquema actancial predominante a lo largo de la obra, donde Ana tiene un escaso papel funcional en las estructuras de la fábula: es casi únicamente la paridora de Enrique y desaparece del texto cuando el hijo crece lo suficiente como para dialogar. Esta desaparición podría estudiarse como una sustitución a nivel actancial porque si, antes del nacimiento de Enrique y mientras el niño no puede “hablar”, es decir, mientras no aparece como personaje en diálogo, Luis comenta en sus cartas que Ana le ha pedido que escriba “una carta larga” o le envía diferentes mensajes de afecto y gratitud a Fran a través de Luis, cuando el niño Enrique crece en la fábula y comienza a dialogar en el texto, es él quien se dirige a su tía con expresiones de amor y gratitud (189-190).

Toda vez que la fábula se desarrolla en dos espacios relativamente separados, Cuba y New York, en cada uno de los cuales cursa una línea de acción relativamente independiente, parece recomendable, para el estudio del esquema actancial, examinar, de un lado, la línea de acontecimientos que une C₄ y C₂₂, con un predominio de los personajes y conflictos presentes en el espacio Cuba y, de otro, C₉ y C₂₁, donde prevalecen los de New York.

El cuadro C₄ acoge la lectura de la segunda carta de Luis a Fran y está dividido en tres escenas –E₅, E₆ y E₇–, marcadas por las entradas y salidas de Fran. En E₅ “*Luis lee una carta en Cuba. Fran parece escuchar su voz y lo contempla a través de la ventana a la izquierda de los actores. Después de varias líneas de la carta, ella sale por la puerta del cuarto*” (174). En E₆ Luis continúa la lectura, y en E₇ “*Fran aparece en los altos de la escalera en Cuba y le extiende los brazos a Luis*”, Luis sigue leyendo la carta hasta la despedida y entonces “*Luis se vuelve hacia Fran mientras ella retrocede escaleras abajo con los brazos todavía extendidos hacia él*” (175).

El diálogo de este cuadro es un monólogo de Luis que se corresponde enteramente con su segunda carta, dramáticamente significativa pues él anuncia allí el nacimiento de Enrique y confiesa que tratará de irse del país. Aunque ya en la carta anterior, a propósito de la visita de Fran al Museo Metropolitano, Luis había expresado que “hubiera querido estar” con su hermana allí, esta es la primera vez que Luis declara su propósito de viajar e imagina el encuentro con su hermana: “Cuando llegue a New York nos vamos a pasar la noche hablando hasta que salga el sol”; aunque admite: “Sigo posponiendo la decisión de ir” (175).

Para toda la línea de acción que transcurre fundamentalmente en el espacio Cuba, predomina, en el vector $S \rightarrow O$, el deseo de Luis de reunirse con su hermana Fran. Con Luis como sujeto y el viaje que lo llevará junto a su hermana como objeto, se sostiene, aunque de modo borroso y con numerosas interferencias, la acción en el espacio Cuba. En esta carta Luis se refiere literalmente a su deseo de viajar donde su hermana, aunque el deseo, como suele ocurrir, no basta para poner en marcha la acción del sujeto. $Dest_1$ parece ocupado al inicio, aunque débilmente, por Ana, que impulsa al sujeto Luis precisamente a la comunicación con su hermana pero, según avanza la acción, es Enrique quien desempeña de un modo cada vez más nítido esta función, no solo porque desde su mismo nacimiento el deseo de bienestar para su hijo impele al padre a pensar en el viaje, sino porque durante todo el transcurso de la acción es Enrique quien propone a su padre olvidar “lo difícil” y “ser felices” – E_{11} (178)–, y finalmente es él mismo quien llega primero a casa de su tía Francisquita en New York, siquiera sea en la onírica secuencia de escenas – E_{29} – E_{31} – de C_{18} (189-191) y quien primero reclama y luego, literalmente, “*lleva a Luis a New York a través del panel mágico en la pared a la izquierda de los actores*” – E_{37} (192)– en la escena final de la obra. El $Dest_2$ recae tanto sobre Luis como sobre el propio Enrique porque ambos alcanzan juntos el O, y porque en Enrique el deseo de viajar, de vivir con su tía en New York, pero también con su padre, lo convierte en una especie de A tan vehemente que llega a desplazar a Luis como S, aunque sin abandonar nunca sus funciones de $Dest_1$ y A. El Op en este esquema es más abstracto: más que las dificultades migratorias, apenas aludidas, pesan la indecisión de Luis, sus dudas y temores, expresados sobre todo en el ya comentado diálogo entre Luis y Gerardo en E_{27} .

El entrecortado balbuceo de Luis, pero sobre todo la amarga reflexión de Gerardo, funcionan como voz de oposición al deseo de S. Aunque a primera vista sería posible encarnar en Gerardo el Op de Luis como S, en realidad el personaje de Gerardo no funciona como un Op personal. Su monólogo resume, más bien, todos los factores de oposición como entidad abstracta, tanto aquellos que podríamos identificar como oponente externo u objetivo (Op_e) –las presiones sociales y políticas que padecen los que intentan abandonar el país y las represalias gubernamentales contra los que se deciden a iniciar los engorrosos trámites–, como los de oponente interno o subjetivo (Op_i) –identificado, en el caso específico de estos personajes, con el apego a su cultura, sus costumbres y, en definitiva, a su patria, entendida más como el entorno geográfico,

cultural y humano más inmediato que como el constructo político del estado nación, y más en general, con la angustia de todo hombre ante la expectativa de la emigración.

Ya en el cuadro final, C₂₂, cuyo espacio se describe en la acotación inicial como “Cuba/New York”, en la primera escena E₃₇, el S Luis está abocado de manera inminente al O de su deseo –su hermana Fran, aún en New York–, pero Luis se halla todavía “*en la azotea*”, que representa el espacio Cuba. En ese instante “*Se escucha la voz de Enrique fuera del escenario*”. Enrique reclama a su padre: “Papi, por favor. No me puedo ir sin ti, Papi. Papi, ven. Ven, Papi”, e inmediatamente, en la escena final E₃₈, “*Enrique lleva a Luis a New York a través del panel mágico en la pared a la izquierda de los actores. Luis cruza a donde está Fran. Se abrazan*” (192). Enrique reúne en estas dos escenas finales las funciones de Dest₁ y A. Como A es capaz de vencer al Op_i porque la obligación y el deseo de hacer feliz a su hijo, junto a la felicidad de reunirse con su hermana, vencen las dudas, temores e indecisiones que lo han paralizado durante años, para la fábula, y durante todo el tiempo dramático. La representación escénica técnica del Op_e es el panel corredizo que la acotación misma llama “mágico”, y con razón: se trata de un artefacto escenográfico que permite escenificar el paso de S de un espacio a otro hasta llegar a O, gracias al auxilio del A, que consigue vencer las fuerzas de Op. Como Dest₁, Enrique expresa el mandato en forma de ruego o súplica insistente, pero desde luego está ofreciendo implícitamente lo que S desea. El actante Dest₁ se reparte también entre el Luis (S) y Enrique (A y Dest₂), de modo que, con muy escaso isomorfismo, se observa aquí, al mismo tiempo, el sincretismo en Enrique, en quien confluyen varios actantes, y la desmultiplicación en Dest₂, actante repartido entre Luis y Enrique.

Las correspondencias de Fran en el esquema actancial son mucho más visibles si hacemos un corte sincrónico en C₉ y C₂₁, cuya acción se desarrolla en New York, que es su espacio privilegiado.

En C₉ (E₁₂-E₁₆) ocurre la pelea de almohadas entre Marc y Joseph, con Fran agazapada, observando y escuchando a hurtadillas la conversación y el juego entre los amigos. En estas escenas, en el vector S → O, con Joseph como S y Fran como O, prevalece un atmósfera de confusión, levemente absurda, posiblemente motivada por la desmultiplicación, aunque incompleta, del sujeto del deseo entre Marc y Joseph, con un sincretismo muy marcado en Marc. En E₁₂ y E₁₃, Marc aparece como un S desdibujado –él “también” quiere a Fran, incluso la quiere “mucho”, aunque Joseph insiste: “tú no entiendes”, le dice, y cuando Marc asegura que él la quiere mucho, Joseph, tercamente,

afirma: “No como la quiero yo”. Como una caricatura del agresor de Propp (1928: 39), Marc se presenta en estas escenas como un falso Op porque, como en el caso del S Luis en la línea de acción principal que transcurre en el espacio Cuba, el actante Op no está identificado aquí con ningún personaje, sino con las dudas e inseguridades de Joseph. Es más, hacia el final de la secuencia, cuando Joseph duda de la estabilidad de un romance en comparación con la firmeza de la amistad, Marc le asegura que “un romance puede echar raíces” (181), con lo que se acerca más a la función de A que de Op, aunque de un modo más bien inocente. A su vez, Fran, además de su coincidencia con el actante O, asume el de A, muy visible en E₁₉ cuando, después del breve monólogo acerca de su relación artística con el movimiento, más dirigido al público que a su interlocutor, inicia un juego erótico con Joseph quien, presente pero silencioso, persigue a Fran que se ofrece y huye en una traviesa incitación que alimenta y apoya el deseo del sujeto. Casi al final, en E₃₆ (192), es Joseph quien dice el poema acerca de “la mujer de rojo” mientras Fran, presente y silenciosa, baila para él hasta que, tras el breve monólogo de Joseph “*se acercan el uno al otro mientras las luces disminuyen en New York mientras aumentan paulatinamente en Cuba*” para dar inicio a la secuencia final en C₂₂. E₃₇-E₃₈, donde Luis, el S de la línea de acción que se ha venido desarrollando paralelamente en el espacio Cuba, logra alcanzar también su O cuando atraviesa el panel corredizo, “*cruza donde está Fran*” y “*se abrazan*”. De este modo, vertiginosamente, ambos S alcanzan su O.

No es trivial que, en este caso, aunque el actante O coincide siempre, en ambas líneas de acción, con el personaje de Fran, los dos S no entran en conflicto con respecto al O de su deseo pues pertenecen a diferentes vectores $S \rightarrow O$, se corresponden con líneas de acción paralelas que nunca chocan. Así, por una parte está bien diferenciada la calidad del deseo que mueve a cada S hacia su O, y por otra, aun cuando los espacios Cuba y New York se funden en el cuadro final, esta fusión solo compete a la reunión de Luis y Enrique con Fran a través el paso “mágico” desde el espacio Cuba hasta el espacio New York. Se trata de la creación de un nuevo espacio de reunificación para la familia, espacio que no será compartido por Marc, Joseph ni Jerry, personajes exclusivos del espacio New York. El ámbito Cuba/New York solo existe para Fran, Luis y Enrique, como veremos más adelante en el análisis del espacio dramático. Además, cuando observamos que Fran puede identificarse con el actante O en ambas líneas de acción, vale la pena precisar que, en el plano sintáctico, el personaje Fran

pertenece al nivel particular, más superficial, mientras el actante O pertenece al nivel más universal y profundo (García Barrientos, 2001: 68 y 164).

En la línea de acción secundaria, en el espacio New York, Dest₁ es también una fuerza abstracta. El mandato proviene de los sentimientos de S, pero O está representado en Fran, que se ofrece a sí misma y reúne sincréticamente los actantes A –en parte compartido con Marc–, Dest₁ y, desde luego, O. El Dest₂ coincidiría, como es frecuente, con S, representado por el personaje Joseph. De modo que también en esta línea de acción son más comunes el sincretismo y la desmultiplicación que el isomorfismo.

No obstante, en ambas líneas de acción se observa un isomorfismo del O, que coincide, siquiera aproximadamente, con el personaje Fran, tanto para el S identificable con Joseph –y solo en parte con Marc– en la que se desarrolla en el espacio New York, como para el S identificable con Luis –y más tarde también con Enrique– en el espacio Cuba. Pero ese isomorfismo no es completo en el espacio Cuba, porque el actante O está representado también en una entidad abstracta que merece la pena enunciar aquí por su importancia dentro del corpus examinado a lo largo de la presente investigación. Se trata del viaje, que ocupa el sitio de O en el espacio Cuba en esta obra de Fornés, pero que además habita con la misma función el nivel más profundo del plano sintáctico en la dramaturgia de la Gran Cuba de las décadas recientes. El viaje, visto desde fuera y desde dentro de la Isla, proyectado, deseado y temido en uno y otro sentidos –desde el adentro hacia el afuera, pero también viceversa, porque incluso los términos adentro y afuera pueden resultar intercambiables, según se desee, se tema, se proyecte o se realice el viaje en una dirección o en otra–, se ha constituido en objeto del deseo para los cubanos, más allá del teatro y, desde luego, más allá de cualquier ficción. Esa es posiblemente una de las razones por las que tercamente reaparece en las obras incluidas en este estudio, muchas veces como O dentro del esquema actancial.

6.4. Tiempo

En el texto de *Cartas de Cuba* no hay indicaciones que relacionen el tiempo de la fábula con ninguna fecha histórica real. Cuando Luis le escribe a su hermana en la segunda carta la noticia del nacimiento de su hijo, le dice día y mes, 20 de diciembre, pero no año. No hay otra fecha en toda la obra. Las cartas comienzan con el saludo y

terminan con la despedida y la firma, mas no están fechadas. Es posible suponer, sin embargo, que los sucesos ocurren hacia finales el siglo XX o inicios del XXI por las circunstancias en que viven los personajes en el espacio Cuba –a un tiempo desean y temen abandonar el país, se ven obligados a sortear intrincados trámites migratorios, padecen escasez de ropa, alimentos y medicinas–, e incluso por la referencia a la consigna “Patria o muerte”.¹⁵⁰

Tampoco hay marca explícita acerca de la duración de la fábula, pero puede colegirse que dura más de una década, tal vez quince, veinte años o más: al inicio de la obra Luis era joven, vivía con su esposa, tiempo después les nace un hijo y ese hijo crece lo suficiente como para tomar decisiones sobre su propia vida y la de su familia; e incluso es él quien, más o menos metafóricamente, lleva luego a su padre a New York –en lo que puede leerse como una alusión a un fenómeno social, desde luego extradiegético, muy frecuente en Cuba en las últimas décadas, cuando los hijos jóvenes emigran y llevan consigo inmediatamente, o algún tiempo después, a sus padres, ya mayores.

El tiempo escenificado podría ser relativamente breve, unos cuarenta y cinco minutos correspondientes a las veintidós páginas de texto pero, aunque los diálogos y acotaciones no exceden esa extensión, la escenificación debería prolongarse dada la abundancia de escenas que refieren a movimientos de los actores, gestualidad, danza, música y canto, muchas veces acompañados de interpretación musical en vivo. Según las reseñas del estreno que he consultado (Hofler, 2000; Kalb, 2000; Weber, 2000; DeVore, 2000), el tiempo de escenificación apenas rebasó los sesenta minutos.

Será de utilidad, para el análisis que sigue, observar en esquema la estructura temporal de la obra, cronológica, sin regresiones ni anticipaciones a lo largo de dos líneas de acción relativamente independientes y a través de dos espacios diferentes, con veintidós escenas temporales –lo que en el texto se llaman escenas y que ya hemos definido aquí como cuadros– (C_N) unidas por veintiún nexos (N_N): C_1 (LAS, NY) + N_1 + C_2 (LAP, C) + N_2 + C_3 (LAS, NY) + N_3 + C_4 (LAP, C/NY) + N_4 + C_5 (LAS, NY) + N_5 + C_6 (LAP, C) + N_6 + C_7 (LAP, C/NY) + N_7 + C_8 (LAP, C) + N_8 + C_9 (LAS, NY) + N_9 + C_{10} (LAS, NY) + N_{10} + C_{11} (LAP, C) + N_{11} + C_{12} (LAS, NY) + N_{12} + C_{13} (LAP, C) + N_{13} + C_{14} (LAP, C) + N_{14} + C_{15} (LAS, NY) + N_{15} + C_{16} (LAP, C) + N_{16} + C_{17} (LAP, C/NY) + N_{17} +

¹⁵⁰ Esta consigna fue pronunciada por primera vez en Cuba en el discurso de Fidel Castro durante el sepelio de las víctimas de la explosión del buque francés La Coubre, a la que nos hemos referido en la Introducción del presente estudio.

C_{18} (LAP, C/NY) + N_{18} + C_{19} (LAS, NY) + N_{19} + C_{20} (LAP, C/NY) + N_{20} + C_{21} (LAS, NY) + N_{21} + C_{22} (LAP, C/NY). Como quiera que a lo largo de los cuadros la acción se desplaza entre los dos espacios diegéticos, puede ocurrir que, aunque se escenifiquen sucesivamente, la acción de dos cuadros sea simultánea para la fábula, porque las dos líneas de acción que cursan en cada uno de los espacios también lo son.

Cada escena temporal está separada de la siguiente por elipsis de sentido progresivo, que implican “interrupción con salto implícito en el tiempo de la fábula” (García Barrientos, 2001: 81). En las cartas suele haber alusiones al tiempo transcurrido entre ellas, pero no es posible saber cuál es la carta anterior, pues en una correspondencia íntima y relativamente frecuente que se extiende a lo largo de al menos quince o veinte años, es evidente que siete cartas representan solo una muestra del total; de este modo, tales alusiones al tiempo transcurrido entre cartas no permiten precisar la extensión de las elipsis.

El orden en que se escenifica el tiempo diegético es rigurosamente cronológico, sí, pero la estructura del drama y la complejidad de los grados de representación matizan esta linealidad. El tiempo de la acción dramática se equilibra en esta obra entre el tiempo patente, escenificado, y el aludido, narrado por lo general en monólogos, a través sobre todo de las cartas, con énfasis en las siete de Luis a su hermana –aunque también en la carta de reclamación de Jerry por una multa de tránsito, donde se hace un relato fragmentario y reticente de las circunstancias que la provocaron. En las misivas de Luis conviven la reflexión filosófica y moral con el relato de las acciones cotidianas y, como ya apuntamos, una frecuente referencialidad temporal.

Tales alusiones resultan uno de los más significativos recursos de encaje del tiempo diegético en el escénico, a la par que refieren al ámbito latente –elidido, no escenificado pero incluido en la duración del drama– y al ausente –anterior a la diégesis mostrada–, con un tipo de información que no solo es contextual y caracterizadora de los personajes sino que pone en perspectiva el drama al situarlo como fragmento de un tiempo –el de un universo– más extenso que el representado. Lo que ocurre dentro de las cartas –y dentro de las escenas temporales que las incluyen– es un procedimiento similar al del resumen como nexo temporal, cuando se recorre “un tramo de tiempo diegético, sin interrumpir la escenificación, empleando para ellos un tiempo escénico considerablemente menor” (82): sucintos relatos que parecieran admitir que, durante el lapso entre las cartas, lo único digno de mención fuera el transcurso mismo del tiempo.

En su primera carta –E₃– Luis comienza con una referencia al tiempo ausente prefabular: “A pesar de mi largo silencio, te he tenido presente. [...] Te escribí hace tres semanas y de nuevo hace quince días”. No es posible saber cuáles acciones ocurrieron en ese tiempo que, para mayor enigma, es percibido por el propio personaje como un tiempo de vida vacía. Él mismo confiesa allí: “No te he escrito porque no hay nada que sea muy interesante en mi vida” (Fornés, 2000: 175). Resulta significativo que el enunciado mismo de la misiva, hacia el inicio de la diégesis representada en el espacio Cuba, denuncie el tiempo anterior a ese instante como un ámbito del que no merece la pena escribir, del que no hay nada interesante que mencionar. Enunciar el vacío del tiempo anterior es la primera acción del personaje y es, a la par, el punto de partida de una fábula “enunciable”.

Por las palabras de Luis parecería que el contenido diegético de las elipsis fuera nulo o insignificante, aunque entre la sexta carta en E₂₁ (183) y la séptima en E₃₆ (191) cursa un segmento de la línea de acción principal tan intenso que sus personajes comienzan a invadir el espacio New York, donde se desarrollaba hasta entonces la línea de acción secundaria, aquella línea usurpa el espacio de esta y pasa a ocupar ambos espacios. Luis no menciona en su séptima carta, sin embargo, los sucesos acaecidos en ese lapso. Tal omisión puede leerse como un indicio de que Luis padece de una percepción anómala de la realidad o un grave fallo de memoria que no le permite sentir o recordar las acciones de las que él mismo toma parte –o incluso emprende y protagoniza–, o bien prefiere omitir, por alguna razón, esas experiencias en las cartas que envía a su hermana Fran. Dicho de otra manera, este personaje está diseñado por la autora como portador de una visión de un tiempo subjetivo, lento, vacío de sucesos que es, cada vez más, el tiempo enunciado de las cartas.

Tal visión puede quedar desmentida por el tiempo patente, escenificado entre una y otra carta; un tiempo que se va llenando de acción en la misma medida en que las cartas se distancian en el texto, es decir, en la medida en que su frecuencia disminuye en el tiempo dramático, mientras tal merma de la frecuencia se enuncia en las cartas mismas: “La última vez que me escribiste fue en agosto. Me debías carta desde marzo. Se me hizo una eternidad. Ahora te contesto en julio” (182); “Como quiera que sea te escribí hace varias semanas” (191). Distribuidas a lo largo de la correspondencia de Luis, es decir, a lo largo del texto, tales menciones al paso del tiempo –que incluyen, por cierto, dos veces la palabra “eternidad”– apuntalan la dificultad para definir la extensión de las elipsis. Se puede colegir que duran, digamos, mucho tiempo: tienen la

función dramática de encajar la demorada extensión del tiempo fabular en una duración escénica relativamente breve.

En ocasiones, las marcas de extensión del tiempo dramático cursan ajenas a la referencia temporal. En E₂₁, por ejemplo, la enumeración de trámites migratorios en la sexta carta de Luis implica una prolongación del tiempo fabular:

LUIS. Querida Francisquita:

Me dicen que se puede viajar a los Estados Unidos a través de México.
Voy a intentarlo. Primero tengo que conseguir una visa para México.
Para obtener una visa a México tengo que presentar un certificado de nacimiento legalizado. Para obtener esto es necesario tener la fecha, el volumen y el número de folio de mi inscripción y el número y la dirección de la oficina donde se hizo la inscripción. (183)

La enumeración está aquí reforzada con distintas formas de repetición, incluida la conduplicación. Pudiera considerarse una especie de anticipación conjetural porque nunca se sabrá si en efecto Luis realizó todos los trámites requeridos para el viaje a los Estados Unidos a través de México; lo cierto es que ese fragmento tiene el mismo efecto dramático de encaje de un prolongado período del tiempo fabular en unos pocos segundos de tiempo escénico.

Pero la mayor parte de alusiones temporales en las cartas de Luis están referidas al ahora de la trama, aunque –según hemos apuntado– sin duración precisable: “La semana pasada visité a Titi” (173); “Enrique Ferrara nació el 20 de diciembre. Cinco libras y un poquito menos de un mes antes de tiempo. [...] Lleva diez días durmiendo...” (175); “Son las 8 de la mañana, y el calor es intenso. Nos dijeron que este verano el calor sería insoportable. Lo es” (176); “La semana pasada recibimos una notificación...” (176).

La alternancia entre estos dos tipos de referencia temporal enlaza el instante del presente de la acción, en cada escena temporal, con la prolongada duración del tiempo de la fábula, y ensancha tan eficazmente el tiempo diegético que llega a parecer que ha transcurrido media vida de los personajes en el acotado marco de una hora aproximada de representación.

En el espacio New York las alusiones al tiempo están referidas también al ahora de la acción, como en el diálogo de Marc y Joseph en E₁₇ acerca del tiempo que Fran comparte con sus amigos, la hora en que llega a la casa, sus horarios de trabajo, etc.:

MARC. [...] Ella lo que ensaya por la noche.

JOSEPH. ¿Tan tarde?

MARC. ¿Qué quieres decir?

JOSEPH. Ella regresa bien tarde.

MARC. Trabaja hasta tarde.

JOSEPH. Jum. Ella antes venía directo a casa del trabajo... o de las clases, cuando tenía clases.

MARC. Es verdad.

JOSEPH. Sí. (*Pausa.*) Antes pasaba más tiempo en casa. [...] ¿Qué tiempo hace que no salimos juntos?

MARC. Sí. Tal parece que hace tiempo que no salimos juntos. Es el horario, creo. Tenemos horarios diferentes.

JOSEPH. Sí. Es verdad. El horario puede echar a perder las cosas. Como que a veces yo trabajo por la mañana y tú trabajas por la tarde y ella traiga los domingos. [...] el horario puede arruinar las relaciones.

[...]

MARC. [...] Estamos juntos todo el tiempo.

JOSEPH. A mí no me parece que estemos juntos todo el tiempo.

MARC. Nos vemos todo el tiempo.

JOSEPH. A mí no me parece que nos veamos todo el tiempo.

MARC. Bueno, claro que no nos vemos todo el tiempo. ¿Tú dices de vernos todo el tiempo? ¿El día y la noche? ¿A todas horas del día?

JOSEPH. Sí, eso digo, ¡vernos a todas horas del día!

MARC. Yo no sé si quiero que nos estemos viendo a todas horas del día. (180)

Aunque en todo ese fragmento de diálogo los personajes están hablando del tiempo, en realidad se trata de un tiempo subjetivo, de la percepción del tiempo para cada uno de ellos con relación a un tercero. Por su significación dramática, son referencias más personales que temporales, porque atañen más a la caracterización, tanto de quienes dialogan como de quien no está en escena en ese cuadro.

En general, los personajes de New York parecen habitar un tiempo siempre instantáneo, siempre presente. Hay muy escasas marcas que indiquen transcurso, y

cuando las hay, son muy sutiles, como la referencia de Joseph a un tiempo anterior, relativamente distante, cuando Fran “tenía clases”, comentario que permite suponer una larga convivencia de los tres amigos, tal vez desde la época en que eran estudiantes; pero en este caso, como ocurre con el tono general de la obra, solo se trata de una sensación, de una atmósfera, no de una precisión exacta. El tiempo en Cuba, en cambio, es demorado. Luis tiene una aguda y dolorosa percepción del paso del tiempo, al comienzo con algún proyecto futuro, especialmente viajar, pero casi siempre el tiempo de Luis es el del lamento por el propio devenir temporal. Es así que, aunque no solo el plano del tiempo escénico sino también el del diegético va simultanéándose en ambos espacios, el plano del tiempo dramático es muy diferente para cada ámbito. Ello se debe quizás a que en el espacio New York el tiempo genuinamente escenificado tiene un peso mayor que el latente elidido, casi todo lo que ocurre allí ocurre en escena, mientras que en el espacio Cuba casi todo el tiempo diegético transcurre en las elipsis, o bien se trata de tiempo narrado, aludido en las cartas de Luis y no escenificado –aun en los cuadros donde predominan la actividad física de los personajes y el diálogo entre ellos, como los dos cuadros con Gerardo y el extenso coloquio de Luis con su hijo Enrique que termina con “La canción de la luna”, tal parece que lo verdaderamente importante para los personajes ya ocurrió en un tiempo pasado, latente o ausente, con respecto al presente de la acción.

Las acotaciones marcan ocasionalmente la hora del día en que se desarrolla el cuadro. Las referencias al desayuno en C₁ y C₃ indican una secuencia que atraviesa tres escenas temporales, porque los personajes que estaban en New York “*haciendo los preparativos finales del desayuno*” (171) en la acotación inicial de C₁. E₁ –donde comienza la escena temporal 1 (C₁)–, se sientan a desayunar al final de C₁. E₂ –donde termina C₁– y al inicio de C₃. E₄ –donde comienza C₃– “*recogen el picnic del desayuno*”. Entre el momento en que Marc, Joseph y Fran se sientan a desayunar en New York –al final de C₁– y el momento en que recogen la loza del desayuno –al inicio de C₃– ha transcurrido la escena temporal C₂ en el espacio Cuba. No hay ninguna descripción de acciones en New York mientras Luis, “*sentado en el muro*”, lee su primera carta a lo largo de C₂. La acotación final de C₁. E₂ precisa que “*los tres se sientan a desayunar mientras las luces disminuyen en New York y aumentan gradualmente en Cuba*” para que comience C₂ –y Luis lea allí, en el muro sobre la azotea que representa el espacio Cuba, su primera carta (173). Inmediatamente después de la firma, termina C₂ en Cuba y comienza C₃ en New York, donde “*Marc, Joseph y*

Fran recogen el picnic del desayuno” (173). Aunque para el tiempo diegético parece como si el desayuno hubiera transcurrido en New York, mientras Luis lee su carta en Cuba, el acto mismo de desayunar no se escenifica, de modo que, con relación a la línea de acción secundaria que se desarrolla en New York con Marc, Joseph y Fran como personajes principales, hay una elipsis entre el final de C_1 y el inicio de C_3 con un tiempo no escenificado, el tiempo del desayuno de los tres amigos. Pero durante esa elipsis la acción en el escenario se traslada al espacio Cuba donde ocurre un suceso que resulta ser, precisamente, el primero de la línea de acción principal: la lectura de la primera carta de Luis, que ocupa, aproximadamente, el tiempo elidido entre el final de C_1 y el inicio de C_3 , en la línea de acción secundaria. Este es solo uno de los indicios de sincronización entre las dos líneas de acción que son simultáneas en el tiempo, de modo tan exactamente sincrónico que permite la fusión de ambos espacios diegéticos y escénicos en un solo espacio dramático con la consiguiente fusión de las dos líneas de acción gracias, precisamente, a la minuciosa simultaneidad temporal.

Merece la pena anotar que, además de la “coincidencia” del tiempo presente en C_2 con el tiempo elidido entre C_1 y C_3 , dentro de esa primera carta —que ocupa toda la escena temporal C_2 — hay, al menos en dos ocasiones —en el primer párrafo y en el tercero—, un tipo de referencia temporal que pudiera considerarse como resumen del tiempo ausente. En el primer párrafo se trata de un resumen del tiempo prefabular con respecto a la línea de acción principal: la vida de Luis en el espacio Cuba que es, como ya se ha notado, un tiempo vacío, un tipo de situación no enunciable. En cambio, en el tercer párrafo se resume una anécdota que Fran le había contado en carta anterior, ubicada también en un tiempo prefabular con respecto a la línea de acción secundaria: la vida de Fran en el espacio New York, ilustrada con una situación enunciable: Fran había visitado el Museo Metropolitano acompañada de un amigo. Este primer contraste entre los tiempos que transcurren en ambos espacios y en ambas líneas de acción definirá el ser del tiempo en *Cartas de Cuba*.

Las cartas incluyen también fragmentos de diálogo que relatan tiempo no representado, y Luis refiere entonces no solamente lo que él mismo hizo o pensó, sino también lo que su esposa le dijo y hasta lo que su hermana le ha escrito en cartas que no aparecen en el texto. En este último caso se trata no solo de tiempo aludido no escenificado, sino de la alusión a un tiempo ausente, un tiempo fabular “vivido” por un personaje fuera y antes del comienzo de la diégesis representada: como ya hemos visto, la primera carta de Luis, leída en el inicio de la obra, marca el inicio de la fábula y

refiere un tiempo prefabular: “En tu última carta me contabas que fuiste al Museo Metropolitano con una amistad y que imaginaste que yo estaba allí, mirando las pinturas contigo” (173). La “última carta” de Fran está mencionada, y en parte reseñada, en la primera carta de Luis, que relata en ese enunciado sucesos ocurridos en un tiempo pasado con respecto al acto de la enunciación inicial y, por ello, prefabular.

Marcas acerca de la hora del día en que acontece la trama son escasas: por ejemplo, los dos escuetos “*Anochece*” (177, 183). Mayor significado portan los adverbios temporales y frases adverbiales que indican simultaneidad o sucesión de una acción con respecto a otra, o simplemente sincronizan la acción con elementos puramente técnicos como la iluminación, la banda sonora o el desplazamiento de los actores por el escenario, que puede implicar —o no— un desplazamiento del personaje desde una línea de acción hacia otra, o un vector de comunicación visual, sonora, emocional, entre personajes preferentemente ubicados en dos espacios o actuantes en dos líneas diferentes de acción: “*A medida que se encienden las luces...*” (171); “*Las luces se disuelven mientras se encienden gradualmente de nuevo en Cuba*” (177); “*Después de varias líneas de la carta, ella sale...*” (174); “*Luis se vuelve hacia Fran mientras ella retrocede...*” (175); “*Él empieza a tocar una música diferente mientras ella baila...*” (175).

No resulta ocioso volver a mencionar la modélica acotación inicial de C₇. E₁₁ —cuando Luis lanza la carta desde arriba y Fran la agarra abajo y entra a su apartamento leyéndola— para ejemplificar el ajuste de las acciones de dos personajes en zonas contiguas de la escena que representan dos espacios diegéticos distantes que se convierten, gracias a esa sincronización temporal, en un solo ámbito dramático.

Aunque *Cartas de Cuba* es sin dudas un drama singulativo, debería anotarse la particularidad —que hemos referido antes— de la danza con una rosa entre los dientes, a la que asistimos dos veces: una escenificada, es decir, danzada, cuando “*Marc se pone una rosa en los dientes y baila*”, y otra verbalizada, cuando Fran rememora la anécdota de Martha Graham acerca de Ruth St. Denis.

En su reseña publicada en *The New York Times* a raíz del estreno de la obra, el crítico teatral, Bruce Weber (2000) dedica unas líneas a la estructura temporal y tal vez encuentra la fuente de ese contraste en la propia circunstancia biográfica que subyace bajo la diégesis de *Cartas de Cuba*: “The play’s structure is careful and complex. It draws on actual letters Ms. Fornes received from Havana over 30 years, and time moves

across decades on the Cuban roof. But in New York the action seemingly spans only months”.¹⁵¹

6.5. Espacio

Fue precisamente María Irene Fornés quien dirigió la puesta en escena del estreno de *Cartas de Cuba* en el año 2000, en Peter Norton Space, una sala de menos de doscientas butacas, con un escenario a la italiana donde el escenógrafo Donald Eastman diseñó un espacio muy cercano al que propone el texto: un apartamento de los llamados *railroad flat*,¹⁵² típico de Manhattan, donde vive Fran con sus amigos Marc y Joseph, y en cuyo techo se estableció el espacio escénico que representa a Cuba. En una reseña, por lo demás agresivamente crítica, Robert Hofler (2000) salva el diseño escenográfico como uno de los pocos valores que reconoce en la obra:

The production's one saving grace is Donald Eastman's elongated, two-level set that engages the eye for most of the evening's 60 minutes. The apartment's railroad design is real-life size, and often the three characters in Manhattan seem farther apart from one another than Fran does from her brother and nephew, who occupy the set's upper star-lit level.¹⁵³

Weber (2000), en una reseña más laudatoria, reconoce también la excelencia del espacio diseñado por Eastman pero, según el reseñista, en ese techo azul y estrellado que la cobija, encuentra Fran un consuelo espiritual que no le brindan sus compañías y amistades neoyorkinas:

¹⁵¹ [La estructura de la obra es cuidadosa y compleja. Se basa en las cartas reales que Fornés recibió de La Habana durante treinta años, y el tiempo se mueve a través de décadas en la azotea en Cuba. Pero en New York la acción parece abarcar solo meses.]

¹⁵² El término *railroad flat* alude a un tipo de apartamento de mediados del siglo XX, habitual en muchos edificios modernos de New York o San Francisco, cuya disposición recuerda a un tren de pasajeros, con una serie de habitaciones a las que se accede desde un pasillo central que comunica la puerta delantera con la del fondo.

¹⁵³ [La producción se salva por la propuesta de Donald Eastman, que construye dos niveles que captan la atención durante la mayor parte de los sesenta minutos que dura la obra. El diseño del *railroad flat* es en tamaño real, y a menudo los tres personajes de Manhattan parecen más alejados unos de otros que lo que Fran lo está de su hermano y su sobrino, quienes ocupan el nivel superior del conjunto visual, iluminado por las estrellas.]

Donald Eastman's set, an almost empty Manhattan apartment spread in blond wood across the stage, with a Havana rooftop in shades of blue hovering above it, suggests, in its geometry, the layers of Fran's emotional life and, in its coloring, the heavenly consolation she has not quite duplicated in her new home.¹⁵⁴

No es casual que la crítica haya parado mientes en el diseño del espacio escénico, minuciosamente descrito en el texto, muy referido en las acotaciones y muy complejo porque allí se oponen la división horizontal, que se ofrece a primera vista como una oposición entre dos espacios cerrados, y las numerosas vías de comunicación entre ambas zonas que permiten el abundante tránsito de los personajes de una a otra. Y no es casual porque en esta pieza se está tematizando, y desde luego dramatizando, precisamente un problema espacial extradramático, extrafabular: el problema de la separación de dos hermanos en dos espacios no solo distantes sino difícil y escasamente permeables a la comunicación.

Para Rizk (2005), la fragmentación atraviesa, como rasgo definidor del estilo de Fornés, todos los aspectos de la obra, incluyendo, desde luego, el espacio y la acción; lo mismo ocurre con cada uno de los planos del montaje pues, como directora de sus textos, logra actualizar en escena los procesos de fragmentación con que el texto representa el universo ficticio:

Hay ciertas premisas básicas que se deducen de su corpus dramático [...] La primera es su estilo. Fornés escribe dentro de lo que se ha llamado la tradición "clásica" realista norteamericana pero es un realismo fragmentado, rayando a veces en el absurdo, que ella misma enfatiza en la dirección de sus obras al utilizar técnicas cinematográficas en su acercamiento a la escena. Son comunes los contrastes, en cuanto a los colores que usa; los claroscuros, deja la escena a veces en oscuro total por varios minutos entre escena y escena; la acción simultánea y hasta panorámica y los *close-ups* como los *flashbacks* a través del uso de reflectores, para lograr diferentes efectos. (287)

¹⁵⁴ [La escenografía de Donald Eastman, un apartamento casi vacío de Manhattan y construido con maderas claras, con una azotea de La Habana en tonos azules que le sirve de techo, sugiere, en su geometría, las capas de la vida emocional de Fran, y en su colorido, el consuelo celestial que ella no ha podido repetir en su nuevo hogar.]

La elección, para el estreno, de una sala relativamente pequeña, con un escenario a la italiana, permite una visibilidad frontal pero íntima de esos espacios confrontados en dos niveles, en cada uno de los cuales cursa, de preferencia, cada una de las dos líneas de acción relativamente autónomas, y donde se relacionan unos personajes que, al menos en el inicio, se circunscriben a cada uno de esos dos espacios en una escisión que parte del plano fabular, se define en el escénico y tiene una función esencial en el dramático. No es posible obviar la circunstancia extradiegética que tal escisión representa para el teatro de la Gran Cuba: es la fractura espacial –pero también cultural, familiar y personal– entre el adentro y el afuera de la Isla que determina absolutamente, en este caso, la estructura espacial de la pieza. En el plano dramático la división espacial tiende a hacerse cada vez más permeable, desde los contactos –primero inexistentes, luego visuales y anímicos, más tarde físicos– entre los personajes que desarrollan sus acciones en cada uno de los espacios hasta la unión final en el último cuadro, cuando Luis y Enrique atraviesan el panel mágico e ingresan en el ámbito de Fran.

Por ello, aunque la tajante y visible división escénica del espacio nos sitúa frente a un caso de espacios múltiples, porque “el drama se desarrolla en diferentes lugares” que en este caso ocupan “el escenario [...] simultáneamente” (García Barrientos, 2011: 38), puede hablarse también aquí de unidad de espacio, sobre todo como tendencia a lo largo de la pieza. La simultaneidad temporal de las escenas consigue muchas veces el solapamiento de la acción de los personajes en ambos espacios, como se indica incluso en las acotaciones iniciales de los cuadros, desde una absoluta separación al principio, con los primeros cuadros ubicados explícitamente en New York –C₁, C₃, C₅, C₉, C₁₀, C₁₂, C₁₅, C₁₉, C₂₁– o en Cuba –C₂, C₄, C₆, C₈, C₁₃, C₁₄, C₁₆–, hasta la fusión del espacio, cada vez más frecuente según avanza la acción, anotado como Cuba/New York: C₇, C₁₁, C₁₇, C₁₈, C₂₀, C₂₂.

Esa tendencia desde el espacio múltiple hacia el espacio unificado tiene una profunda significación dramática, porque es en la separación espacial donde radica el conflicto principal de Luis, pero también de Fran, de Enrique, de Ana, de Gerardo. Todos los personajes de la línea de acción principal tocan explícitamente el problema de la distancia espacial, de las dificultades de la comunicación y de la violenta emocionalidad que rodea la separación misma y la decisión entre irse y permanecer. Fran, en cuyos escasos diálogos no se hace nunca mención al conflicto de la separación, sí expresa con los movimientos de su cuerpo –que es su instrumento de comunicación por excelencia– su deseo y su necesidad de reunirse con su hermano. Es así que la unión

final de los espacios múltiples en un ámbito único completa la unión de los personajes, primero la unión amorosa de la pareja Fran-Joseph en New York y luego la reunión de los miembros de la familia separada por el exilio –que es de lo que, finalmente, se está hablando con esta dinámica de separación-unificación del espacio en los tres planos: escénico, diegético y dramático.

La peculiar heterogeneidad de los diálogos de esta pieza influye de modo directo en los grados de representación de cualquiera de los elementos que se analicen, también del espacio. Los espacios visibles, patentes, donde ocurren efectivamente las acciones y donde se mueven y dialogan los personajes, marcados en la acotación inicial en el texto –y físicamente definidos por la escenografía en el estreno del año 2000–, son dos: el apartamento que representa New York –y que fue descrito por la crítica de la época, según ya hemos visto, como un “*railroad flat*” (Hofler, 2000)–, y una azotea con un muro que representa a Cuba.

Patentes ambos, difieren si se los examina a la luz de la distancia representativa de cada uno de ellos. El apartamento de New York goza de una representación icónica realista, tanto en la minuciosa descripción que la autora le dedica a este espacio en el texto –“*Domina el escenario un apartamento en New York*”, reza la acotación inicial (171)– como en la excelente escenografía que diseñó Eastman para el estreno del Peter Norton Space en 2000. En la azotea que es Cuba hay una distancia tal “entre el espacio escénico y el ficticio” (García Barrientos, 2001: 132) que podemos considerarlo un espacio indicial, si valoramos el muro y la azotea como indicios convencionales, aunque no del todo arbitrarios, del espacio de la diégesis. Ese muro en la azotea del apartamento en New York es Cuba porque así lo determina la acotación: “*Sobre el apartamento está ‘Cuba’. Cuba es una azotea representada por un muro de dos pies de alto que se extiende a lo largo del escenario sobre el apartamento*” (Fornés, 2000: 171). Si bien se mira, el espacio ficticio Cuba “es” una azotea que a su vez “está representada” por un muro. Es decir, en cuanto espacio escénico lo que hay es “un muro”. Ese muro escenográfico, físico, construido, puesto en el escenario sobre la estructura que representa –y trata de imitar– un apartamento en New York, está colocado allí para “representar” una azotea. Esa azotea “es” Cuba, porque así lo determina la acotación espacial.

De modo que llamaremos indicial –y no “metonímico”–, al espacio Cuba, pues no se trata de que se haya representado metonímicamente la Isla o el país o el archipiélago a través de un objeto escenográfico que guarde con él una relación

metonímica. Tampoco parece que pueda pensarse en esta representación como basada en “alguno de los tipos de traslación por contigüidad que definen la ‘metonimia’, ampliamente entendida, como tropo opuesto al polo general de la metáfora [...] como las relaciones de causa-efecto, parte-todo, símbolo-simbolizado” (García Barrientos, 2001: 134), como sí lo estaría si el muro representara, digamos, el malecón que suele rodear algunas de las ciudades costeras cubanas y, desde luego, La Habana. En tal caso ese muro sería, metonímicamente, Cuba, representada por una parte, sus malecones, representados a su vez por analogía visual, sensorial, es decir, metafóricamente, por el muro escénico. Pero no se trata de algo como eso. Si Cuba es una azotea y esa azotea que es Cuba está representada por un muro, tal vez se trate, en cambio, de una traslación analógica, como la traslación metafórica, pero no basada en analogías visuales, ni siquiera sensoriales, sino en analogías suprasensoriales, de orden conceptual, donde el muro representa lo infranqueable, la inaccesibilidad del espacio Cuba –en las dos direcciones: desde dentro, porque no se puede salir, y desde fuera, porque no se puede entrar–, su aislamiento, no tan relacionado con su insularidad geográfica como con el hermetismo político de sus fronteras.

En cualquier caso, el muro es un indicio de azotea, la azotea funge como indicio de Cuba y para que ese espacio pueda representar el hogar, siquiera precario, de una familia, es preciso acudir al decorado verbal, la representación ya puramente convencional de un espacio invisible, latente, contiguo al espacio visible como el dormitorio donde duerme Enrique recién nacido o la cama desde donde Ana, medio dormida, mientras Luis escribe, se vira hacia él y le pregunta “¿Terminaste la carta?” (Fornés, 2000: 175). En C₁₄ (182), cuando Gerardo visita a Luis sin ser invitado, se suscita una discusión que termina con la caída de Gerardo escaleras abajo, mientras intentaba “subir” a casa de Luis. Las voces de los actores: los avisos de Enrique, las advertencias de Luis y los quejidos de Gerardo, junto a los sonidos de golpes “crean” el espacio latente y contiguo de la entrada de la casa de Luis, la acera desde donde habla Gerardo, los bajos de la casa, la escalera por donde Gerardo cae y Enrique baja a buscar una crema antiinflamatoria, y por donde finalmente Luis y Enrique logran subir a Gerardo casi inconsciente. Aunque existe una escalera física real pero invisible para el público, en este cuadro se construye, con la banda sonora y la voz de los actores, todo el entorno físico de una casa de familia ficticia que no había tenido, ni tuvo más adelante, ninguna representación como espacio escénico real, porque hasta ese momento no había resultado dramáticamente pertinente, como tampoco lo será después.

Es también convencional el espacio ausente, perfectamente autónomo, que suele aparecer mencionado en las cartas de Luis, como el Museo Metropolitano de New York, aludido en la primera carta que aparece en C₂ (173), o la oficina de correos a donde llegan Ana y Luis a recoger el paquete enviado por Fran, según el relato de Luis en su sexta carta, en C₇ (176). El planeta Marte, mencionado en E₁₁ durante el coloquio entre de Luis y Enrique acerca de amor (177), no está mencionado como un lugar, como un espacio, porque está personificado, convertido en personaje de una especie de fábula cuasi mitológica que el mismo Luis llama “cuento de hadas”.

Junto a los espacios invisibles latentes que suele haber en cualquier representación teatral, como la habitación del apartamento de New York, solo sugerida por la puerta que conduce a ella, están los espacios invisibles latentes como las escaleras, el pasillo y el pozo de ventilación, descritos en acotación y que gozan de una existencia física real como tramoya –se utilizan para los desplazamientos de los actores por el escenario y para comunicar el espacio New York y el espacio Cuba–, pero que son invisibles para el público.

Ocurre con el espacio algo similar a lo que ya se ha analizado con relación al tiempo. Si en Cuba este se percibe como largo, casi infinito, marcado por la lentitud y que el propio Luis distingue como vacío de sucesos enunciables, más lleno de recuerdos del pasado que de acciones presentes, el espacio Cuba es tan borroso como el tiempo, está menos dotado de realidad, incluso no hay una representación realista de ese espacio, sino que se trata de un ámbito patente construido sobre indicios, voces, sonidos que le imprimen el mismo carácter fantasmal que padece el tiempo en la línea de acción que se desarrolla de preferencia en tal espacio. Por contraste, en New York, donde los personajes viven un tiempo que se percibe como presente, donde en el diálogo predomina el coloquio apoyado en una muy expresiva gestualidad que mueve literalmente el cuerpo de los actores hacia una actividad física tan intensa como significativa, el espacio patente es icónico realista.

En comparación, todo parece más irreal en la parte superior de la división horizontal de la escena: el tiempo, el espacio, los personajes. Solo la angustia es real en el espacio Cuba, la acción transcurre allí más en la atmósfera opresiva de la depresión que en un ámbito físico. El espacio Cuba está marcado por una menor dosis de realidad: en la obra, Cuba es menos real que New York, tiene una existencia más simbólica, los personajes viven en un tiempo construido por recuerdos del pasado y una prolongada espera de algo que va a ocurrir en el futuro, pero no hay presente, es decir, no hay

tiempo ni espacio reales, solo un muro que representa una azotea que a su vez representa un país ubicado en un tercer estrato de representación, tan alejado como es posible de la “realidad”, es decir, del referente objetivo Cuba.

6.6. Personaje

Los personajes inscritos en el reparto de *Cartas de Cuba* son siete: Marc, Joseph, Fran, Luis, Enrique, Jerry y Gerardo. Para su estreno en 2000, todos fueron encarnados por seis actores –un mismo intérprete asumió a Jerry y Gerardo.

Como se ha observado ya en la aproximación actancial a la ficción dramática de *Cartas de Cuba*, cualquier estudio de los personajes en esta obra debería considerar su distribución a lo largo de dos líneas de acción relativamente independientes, que a su vez se desarrollan en dos espacios que, como se ha visto, están absolutamente separados al inicio por una línea divisoria horizontal que los define y que va haciéndose permeable en la medida en que la trama avanza.

Para estudiar la configuración de las escenas parece pertinente, entonces, observar no solo el número de personajes presentes en el escenario general, sino también cuántos y cuáles de ellos aparecen en cada uno de los ámbitos escénicos. Suele ocurrir –es lo más frecuente– que haya cierto número de personajes en uno de los espacios y ninguno en el otro, lo cual no solo sucede cuando la escena se desarrolla en uno de los dos, sino también cuando una secuencia transcurre en ambas zonas y una de ellas queda vacía en una escena, como ocurre en E₆, E₇, E₁₇ y E₃₈. También es posible que haya personajes presentes y actuantes simultáneamente en ambos espacios, especialmente en aquellos casos en que se aproximan o tienden a fundirse en un mismo ámbito, como en E₅, E₆, E₇, E₁₁, E₁₉, E₂₈, E₃₃, E₃₅ y E₃₈.

Más dramáticamente significativa resulta la configuración que se organiza cuando es la línea de acción principal, que al inicio está constreñida al espacio Cuba, la que invade, junto a los personajes que la habitan, el espacio New York –donde se desarrolla la mayor parte de la que llamamos línea de acción secundaria–, o bien cuando el espacio Cuba recibe a Fran, personaje cuyas acciones se desarrollan de preferencia en New York pero que tiene una función actancial (O) muy relevante en la línea de acción principal en el espacio Cuba, donde –digamos, brutalizando– Fran funge como objeto del deseo de Luis (S).

Por su configuración las escenas tienen de uno a cuatro personajes, concentrados en uno de los dos espacios o repartidos entre ambos, aunque en ocasiones, como en C₄, C₁₇, C₁₈ y C₂₂, los actores se desplazan entre los espacios. En C₄ –con configuración de dúo en E₅ y E₇, y solo Luis en E₆– Fran se desplaza de New York a Cuba y regresa. En E₂₉ –con dúo– Luis baja por la escalera de soga hasta el apartamento en New York, se encuentra con Fran y baila con ella.

Una secuencia de configuraciones más compleja se sucede a lo largo de C₁₈, cuando Enrique hace una visita tal vez onírica al apartamento en New York: en E₃₀, Enrique se cuela a escondidas por la puerta de perros y orquesta un espectáculo que comienza en un solo con gran final. Inmediatamente, de pie frente a la foto de Fran, comienza un monólogo que se interrumpe apenas comenzado porque en E₃₁, con Fran sola, Enrique desaparece bajo una colchoneta para esconderse de ella que ha entrado solo a buscar su chaqueta; en E₃₂ –con ambos en escena– Enrique cree que Fran ha salido y se asoma, pero la ve caminar hasta la mesa de dibujo y vuelve a esconderse; cuando Fran sale, en E₃₃ Enrique continúa su monólogo, al final del cual canta acompañado de su ukulele; en E₃₄ –con una súbita configuración de cuatro– entran Jerry y Marc para concluir en un *pas de trois* con Enrique, mientras Luis los acompaña bailando a solas al fondo del escenario. Al terminar la danza, Enrique se dirige a su padre en un brevísimo y vehemente reclamo, todos menos Jerry abandonan la escena por salidas diferentes, y con la entrada de Fran termina C₁₈. En E₃₈ “*Luis está en la azotea. Se escucha la voz de Enrique fuera del escenario*” y en E₃₉, al final de la obra, Enrique lleva a su padre adonde está su tía.

Las configuraciones pueden ser más o menos extensas, desde una o dos líneas de diálogo hasta no más de dos páginas. En C₁₄, un cuadro extenso con cinco escenas, se da un caso curioso de configuración. De los tres personajes que intervienen en la acción y en el diálogo –Luis, Enrique y Gerardo–, durante las dos primeras escenas, E₂₂ y E₂₃, solo uno es visible –Luis en E₂₂ y Enrique en E₂₃– y los otros –Enrique y Gerardo en E₂₂ y Luis y Gerardo en E₂₃–, que hablan y discuten tanto como el personaje patente, resultan invisibles, latentes. A la altura de E₂₄ el escenario queda vacío, sin actores, sin ningún personaje visible, pero densamente poblado por los ruidos, gritos y “trastazos” de los tres personajes, ahora latentes, pero más activos que nunca.

Es de notar que Luis, que solo se había visto alegre aunque lánguido en E₁₂ mientras conversaba y cantaba en animado coloquio con su hijo Enrique –pero que a lo largo de toda la pieza manifiesta un ánimo decaído, con oscilaciones entre el pesimismo

y la nostalgia–, se presenta en este cuadro muy enérgico, bastante agresivo y malhumorado, aunque al final muestra su natural compasivo. Y entonces, en su momento de máxima actividad, que coincide con el instante más agitado de toda la pieza –ni siquiera comparable con la pelea de almohadas de Marc y Joseph en E₁₄ y E₁₅, que consiste esencialmente en un juego más bien infantil–, es cuando todos los actores desaparecen del escenario, se invisibilizan y pasan a ocupar espacios latentes desde donde continúan el diálogo y la acción. Esta escena está muy cercana a la definición que hace García Barrientos (2001) de configuración de grado cero: “la total ausencia de personajes en escena, que coincide, por lo general, con ‘pausas’ o transiciones dramáticas de corta duración, pero que puede dar lugar también a verdaderas ‘escenas sin personajes’, protagonizadas por otros signos teatrales: música, ruidos, iluminación, utilería, etc.” (147). Aunque en esta escena los personajes son latentes, están ausentes de la escena y son invisibles para el público, que puede, empero, percibirlos, como a cualquier personaje latente, por sus voces, por los ruidos de sus cuerpo al golpear con la utilería y la escenografía y por otros indicios similares.

Hechas estas salvedades, la sucesión de configuraciones en *Cartas de Cuba* puede resumirse en el siguiente esquema, donde se advierte el número de personajes, la ubicación espacial y la línea de acción a la que se adscribe cada escena:

- C₁ (LAS, NY): E₁ (2): Joseph y Marc
- E₂ (3): Joseph, Marc y Fran
- C₂ (LAP, C): E₃ (1): Luis
- C₃ (LAS, NY): E₄ (3): Fran
- C₄ (LAP, C/NY): E₅ (2): Luis y Fran
- E₆ (1): Luis
- E₇ (2): Luis y Fran
- C₅ (LAS, NY): E₈ (2): Joseph y Marc
- E₉ (3): Joseph, Marc y Fran
- C₆ (LAP, C): E₁₀ (1): Luis
- C₇ (LAP, C/NY): E₁₁ (2): Luis y Fran
- C₈ (LAP, Cuba): E₁₂ (2): Enrique y Luis
- C₉ (LAS, NY): E₁₃ (2): Joseph y Marc
- E₁₄ (3): Joseph, Marc y Fran
- E₁₅ (2): Joseph y Marc

E₁₆ (3): Joseph, Marc y Fran
 E₁₇ (2) : Joseph y Marc
 C₁₀ (LAS, NY): E₁₈ (2): Jerry y Joseph
 C₁₁ (LAP, Cuba): E₁₉ (2): Luis y Fran
 C₁₂ (LAS, NY): E₂₀ (2): Fran y Joseph
 C₁₃ (LAP, Cuba): E₂₁ (1): Luis
 C₁₄ (LAP, Cuba): E₂₂ (1): Luis
 E₂₃ (1): Enrique
 E₂₄ (0): –
 E₂₅ (1): Luis
 E₂₆ (3): Luis, Enrique y Gerardo
 C₁₅ (LAS, NY): E₂₇ (2): Joseph y Marc
 C₁₆ (LAP, Cuba): E₂₈ (2): Gerardo y Luis
 C₁₇ (LAP, C/NY): E₂₉ (2): Luis y Fran
 C₁₈ (LAP, C/NY): E₃₀ (1): Enrique
 E₃₁ (2): Enrique y Fran
 E₃₂ (1): Enrique
 E₃₃ (4): Enrique, Jerry, Marc y Luis
 C₁₉ (LAS, NY): E₃₄ (2): Jerry y Fran
 C₂₀ (LAP, C/NY): E₃₅ (2): Luis y Fran
 E₃₆ (1): Luis
 C₂₁ (LAS, NY): E₃₇ (2): Joseph y Fran
 C₂₂ (LAP, C/NY): E₃₈ (1): Luis
 E₃₉ (3): Luis, Enrique y Fran

Ana, esposa de Luis y madre de Enrique, es latente pero imprescindible al menos en la primera mitad de la obra: habita el espacio latente, invisible pero cognoscible para el lector-espectador gracias al decorado verbal con que Luis construye en sus cartas el dormitorio de la familia. Casi podría afirmarse que, entre los objetos generados por las operaciones de decorado verbal de Luis a lo largo de sus cartas, está Ana, tal vez como el más destacado de esos objetos. Ana presenta para el investigador, pero también para el lector-espectador, un enigma, no por su invisible latencia sino por su desaparición total *in media res*. Hasta la cuarta carta en E₁₁ (Fornés, 2000: 176-177), Ana era la esposa de Luis, la madre de su hijo, su compañera de vida que lo apoyaba en todo y lo

acompañaba física y espiritualmente en sus devociones y obligaciones familiares. Después de siete escenas –unas seis páginas– sin carta de Luis, la quinta carta, en E₁₉ (182), tiene un tono reflexivo y poético, habla del amor en un sentido muy abstracto –pese a que asegura: “lo veo como una cosa concreta”– y termina lamentando el largo tiempo transcurrido sin recibir correspondencia de su hermana: “se me hizo una eternidad”, confiesa. Pero no hay ninguna mención de Ana, ni la habrá en las veinte escenas restantes. Por alguna razón imposible de discernir en el texto, o tal vez sin razón alguna, Ana desaparece de la obra. Después de la cuarta carta, la última que alude a Ana, en E₁₁ aparece por primera vez Enrique como personaje patente, ya en coloquio y en acción. Enrique había aparecido aludido en la segunda carta de Luis –E₅, E₆, E₇– solo como noticia –“Enrique Ferrara nació...”–, pero ya desde aquel momento el nacimiento del hijo hace pensar a Luis seriamente en el viaje: “Ahora quizás Ana y yo tratemos de irnos del país con nuestro nuevo hijo” (175).

Presente hasta el final de la obra, Enrique es un personaje más funcional que sustancial, pero este es un juicio que puede aplicarse a todos los personajes de la obra. Están caracterizados sobre todo por su intervención en la acción y por los procedimientos de caracterización reflexiva que ya se han observado en el análisis de la escritura. Incluso Fran, parca en el diálogo y más expresiva en el ademán, tiene la oportunidad de caracterizarse a sí misma. Los personajes pueden hablar profusamente de otros, como Marc y Joseph hablan de Fran en tercera persona, pero también es frecuente que la caracterización ocurra en segunda persona, cuando uno le dice a otro lo que piensa de él, lo que cree que es o debería ser, como hace Marc con Joseph, Gerardo con Luis y viceversa, o Enrique con su padre.

Por su función semántica, los personajes de *Cartas de Cuba* están en general más cerca de lo neutralizado que de lo tematizado, en parte porque la caracterización evita cuidadosamente las tematizaciones, pero también porque cualquier funcionalidad de los personajes de la obra –ya sea que se estudie el esquema actancial, ya el eje sintáctico, ya el pragmático– resulta, como se ha advertido, borrosa e intercambiable. Los caracteres están definidos y sus relaciones sintácticas son relativamente estables: Fran es la hermana de Luis, la cuñada de Ana, la tía de Enrique, la maestra de Jerry, la amada de Joseph, la amiga de Marc. Otro tanto podría definirse con cualquiera de los personajes del reparto. En cambio –tal como se observó en el examen del modelo actancial–, las funciones sí se intercambian constantemente y casi nunca están del todo definidas.

Cualquiera de ellos puede, entonces, ser también el portavoz del dramaturgo, en su insistente reclamo del derecho de todo ser humano a la búsqueda de la felicidad, que pasa por las palabras de Enrique, de Fran, de Marc y por las acciones de todos. Luis y Gerardo tienen toda una escena para exponer lo que la autora supone que debería explicársele al público acerca del conflicto de los cubanos ante la perspectiva de quedarse o salir definitiva y traumáticamente del país. Cualquiera de ellos puede también colocarse en una perspectiva deficiente con relación a la marcha de los sucesos y notablemente cualquiera puede atisbar las acciones de otro u otros personajes desde el mismo punto de vista del público: según la convención, sin ser vistos. Así, Enrique atisba los pasos de su tía cuando se cuela en el apartamento por la puerta de perros y la observa, oculto bajo una colchoneta; así, Fran escucha a escondidas el diálogo entre Marc y Joseph cuando hablan de sus sentimientos por ella.

Pero posiblemente la característica más significativa de estos personajes, en cuanto a sus funciones dramáticas, es que todos, además de ser tal o cual personaje en el reparto, son actores, no en el sentido trivial en que todo personaje está representado por un actor, sino en el sentido específico que singulariza —más que ningún otro— a los personajes de esta obra: todos ellos son, de algún modo, capaces de “actuar” desde su condición de personajes. Digamos que Tai Jiménez encarnó el personaje de Fran —en el estreno mundial de 2000—, pero además, el personaje de Fran es capaz de bailar, no como Tai, sino como Fran, que solo puede ser Fran si baila, porque Fran es un personaje que baila, imparte clases de danza, habla de danza y entiende el mundo como movimiento de los cuerpos en la música. Así, en cualquier montaje, quien encarne a Enrique podrá o no ser capaz de tocar o fingir que toca el ukulele y cantar y bailar, pero lo seguro, lo cierto, es que Enrique toca el ukulele, canta y baila y contagia a todos a su alrededor con su actuación, porque él desempeña —tanto o más que su función actancial como ayudante o destinador del sujeto Luis— el rol de alguien que, para ser quien es, necesita cantar, tocar música y bailar, “olvidar lo difícil” de la vida y conseguir la felicidad para sí y para todos a su alrededor.

Como ellos, todos los personajes están colocados, en el eje pragmático, en una posición equidistante, que les permite desplazarse y “ser”, por una parte, “portavoz de las intenciones ideológicas o didácticas” (García Barrientos, 2001: 163) que el dramaturgo elige defender en su obra o, por otra, espectador y aun crítico de teatro. Casi al final de la obra, Fran baila mientras Joseph comenta su desempeño en el poema que comienza con el verso “Es muy difícil bailar el papel de la mujer de rojo” (Fornés,

2000: 192). En esa escena, en la temporada de 2000, Tai Jiménez encarna el papel de Fran, que a su vez encarna el papel de “la mujer de rojo”, mientras Peter Starrett encarna al personaje Joseph, que a su vez interpreta el rol del público que observa y del crítico que comenta y ensalza la actuación de la bailarina. Al menos aquí, en ese punto medio, equidistante de los polos dramaturgo y espectador, está el actor que representa a un personaje que es a su vez un actor. Esa puesta en abismo de la condición del actor como actualizador, realizador del personaje, y del personaje como depositario de la condición de actor, coloca a los integrantes del reparto de *Cartas de Cuba* en un espacio muy particular en el eje pragmático y en una muy peculiar condición como personajes. No obstante, es posible determinar jerarquías en la relación entre los personajes. Fran es el único personaje principal cuya existencia compete a las dos líneas de acción y en ambas sería, para el modelo actancial de Greimas, el objeto del deseo del sujeto. Ese sujeto es, en la línea de acción secundaria, Joseph, pero también Marc e incluso Jerry, porque todos en New York, los amigos y el alumno, aman y desean a Fran. En la línea de acción principal el sujeto es Luis, pero también Enrique y hasta Ana, que no solo le pide a su marido que le escriba largas cartas a la hermana, sino que literalmente desea tenerla cerca para abrazarla.

En todo caso, las funciones del héroe parecen más atribuibles a Enrique que a otro personaje, porque es él quien, a pesar de haber entrado tarde en el drama, ya avanzado el tiempo dramático, ya avanzada la acción, desarrolla una línea de conducta consecuente dirigida a un fin. Este fin es, como el de todos los personajes, alcanzar la felicidad, y el medio específico de alcanzarla es viajar a New York y reunirse con Fran, que para Enrique sigue siendo “tía Francisquita”. Es él quien consigue llegar a New York y llevar consigo a su padre.

Pero no es posible ignorar que Fran une su cuerpo a los dos personajes que la deseaban –siquiera sea con un amor platónico o fraternal. En el penúltimo cuadro, después de la danza y el poema sobre la mujer de rojo, Fran y Joseph acercan sus cuerpos. En la última escena de la obra, Fran y Luis se abrazan. En las dos líneas de acción hay dos héroes, Joseph para la línea de acción secundaria, Luis para la principal. Siendo la princesa una y la misma para los dos pretendientes, primero la consigue el héroe del cuento de hadas de la línea de acción secundaria y, después, el maltrecho pretendiente que, como todo héroe, ha realizado un viaje muy largo y lleno de dificultades antes de cumplir su destino.

6.7. Conclusiones

Bueno, hay gente que entiende las palabras mejor que cualquier otra cosa. Otra gente entiende sonidos. Yo entiendo el movimiento cuando veo cosas que pienso que otra gente entiende. La música y el movimiento. El mejor don que puede tener una persona es sentirse satisfecha con la vida que tiene. Quiero sentir satisfacción con la vida que tengo. Debemos disfrutar la vida que tenemos. (182)

Así declara Fran en uno de los parlamentos más autorales de la pieza y donde se resume, posiblemente mejor que en cualquiera de las siguientes conclusiones, la especificidad dramática de *Cartas de Cuba*. De los acápites hasta aquí desarrollados podemos colegir que en la obra:

1. El diálogo es una parte imprescindible pero insuficiente del drama, por la importancia del componente no verbal anotado en las acotaciones. No obstante, el diálogo es abundante, diverso en sus funciones, variado en su forma e inclusivo y heterogéneo en cuanto a los géneros literarios que contiene. Distribuidos a lo largo de la obra hay ocho cartas, tres canciones, una de ellas no especificada, y tres poemas, uno de autor conocido y dos originales del texto. Este aspecto del estilo altera los registros lingüísticos por el predominio de las funciones poética y metapoética, dentro y fuera de los poemas y canciones, y por la sostenida presencia de la epístola, que llega a constituirse en portadora principal de contenidos fabulares, temporales, espaciales, personales y didácticos. Además del coloquio, son frecuentes el soliloquio y el monólogo, vehículos habituales de la epístola que, no obstante, puede decirse o leerse también a dúo. Los poemas suelen aparecer como monólogos en coloquio y el texto de las canciones puede cantarse en dúo o en solo, con o sin acompañamiento musical en vivo.
2. La acción, basada en la correspondencia que la autora sostuvo con su hermana durante más de treinta años, se desarrolla a lo largo de veintidós cuadros, cada uno de los cuales contiene desde una hasta cinco unidades de configuración, con treinta y nueve escenas en total. La ficción dramática entrelaza dos secuencias de situaciones y sucesos que cursan a través de dos

líneas de acción relativamente independientes. La línea de acción principal se concentra en el entorno íntimo de Luis, que vive en Cuba con su esposa Ana y su hijo Enrique y anhela reunirse con su hermana Francisquita en New York. Luis atraviesa penurias y depresión pero con el apoyo de su hermana y de su hijo consigue sobrevivir y alcanzar su sueño de felicidad. En la línea de acción secundaria, Fran es bailarina y profesora de danza en New York, vive en un ambiente bohemio con Marc y Joseph, dos amigos músicos y poetas que la aman; finalmente ella elige a Joseph y con el acercamiento de sus cuerpos culmina esta línea de acción. Su felicidad se completa cuando recibe a su hermano y a su sobrino en su casa y se cierra la línea de acción principal. La acción física de los actores porta en sí una parte imprescindible de los procesos de comunicación y relación entre los personajes. Una zona considerable de la acción cursa más allá del diálogo y está prolijamente anotada en las acotaciones a través de marcas acerca del movimiento escénico de los actores, expresión corporal, gestualidad, danza y una abundante y diversa banda sonora que incluye música en vivo, cantada y ejecutada por los actores en escena.

3. El ámbito representado abarca las últimas dos décadas del siglo XX, gracias a la alternancia de escenas temporales y elipsis progresivas de extensión indeterminada y variable. Las dos líneas de acción son simultáneas en el tiempo fabular y cronológicamente ordenadas en el tiempo escénico, pero acusan notables diferencias en la representación del tiempo dramático, más denso y lento en la línea principal, encerrado en una espera que los protagonistas perciben como vacía. En el mismo diálogo, y sobre todo en las cartas de Luis, el tiempo está muy tematizado como demora y vacío. En la línea de acción secundaria, en New York, el tiempo está más vinculado al instante de la acción, los personajes viven en un perpetuo presente donde los coloquios y monólogos de pura reflexión filosófica, ética o estética, se equilibran con la intensa actividad física de los actores. En los dos espacios hay alusiones a un tiempo ausente, anterior, pero si en New York se trata de una alusión ocasional y velada para comparar el estado de cosas con el pasado, en Cuba el tiempo presente está más vacío y falto de sustancia que el ausente. Aunque es evidente que para ambas líneas de acción transcurre el mismo lapso, tal parece que en New York pasaran solo unas pocas semanas

mientras en Cuba los años pesan como si el tiempo de los personajes transcurriera en la eternidad de los condenados.

4. El espacio aparece dividido en dos por una línea horizontal: debajo ocupa el escenario un apartamento en New York y, encima, Cuba es un muro sobre una azotea. Ambos visibles y patentes por su grado de representación, difieren en cuanto a la distancia representativa: icónica y realista para New York, indicial para Cuba, con una escenografía apenas esbozada que habrá de completarse, solo cuando la trama lo necesite, con una forma especialmente austera de decorado verbal. Tal como ocurre con la acción y el tiempo, el espacio Cuba adolece de irrealidad. La fractura espacial tiene en esta obra una singularidad: si el exilio de Fran había iniciado en un tiempo ausente, prefabular, la distancia que conduce a los personajes a la situación dramática donde predomina la desarticulación de la familia, es precisamente el exilio de Luis y Enrique, al final del tiempo dramático, el que resolverá el conflicto, al reunir a Fran con su hermano y su sobrino, con lo que se cierra la brecha espacial que había desgarrado la familia.
5. Los personajes se concentran en dos grupos, cada uno de los cuales está vinculado a una de las dos líneas de acción. Se distinguen, por su ubicación espacial, los que viven en Cuba de los que viven en New York. Fran, que vive en New York pero ha nacido en Cuba, donde vive aún su familia, es el vínculo principal entre los dos grupos. En casi todos los personajes se equilibra el componente verbal con el corporal en los procesos de relación y comunicación en el eje sintáctico. Luis está en un extremo de mayor predominio de la comunicación verbal, es él quien escribe las cartas de Cuba que dan título a la pieza y a quien se confía la construcción, a través del lenguaje, de todo el entorno dramáticamente pertinente del espacio Cuba. En el polo opuesto, Fran apenas utiliza el diálogo y se vale sobre todo de las posibilidades expresivas del cuerpo para comunicarse y establecer relaciones con los otros. El contraste entre la brillante materialidad del espacio New York y la borrosa irrealidad del espacio Cuba puede observarse en el estudio de los personajes, en la oposición entre la vitalidad de unos –su activa dinámica corporal, la agilidad de la antilogía, casi imposible en el espacio opuesto– y la condición fantasmal y difusa de los otros en la azotea. Cuba parece habitada por fantasmas: ancianos moribundos, personajes invisibles,

ausentes, solo aludidos en las cartas. También fantasmales son caracteres secundarios como Gerardo –cuya función más visible es ofrecer casi directamente las informaciones que la autora necesita comunicar al espectador acerca del espacio de referencia, incluida la consigna “Patria o muerte” que profiere automáticamente en sus dos únicas apariciones– o Ana –de tan endeble existencia dramática que llega a desaparecer sin dejar rastro. La gloriosa excepción es Enrique, el personaje más dinámico y vital de la obra, el único que nace en medio del tiempo dramático, y que con sus acciones cambia el destino de los otros, funde en un final feliz las dos líneas de acción, atraviesa el espacio dividido y une a los hermanos distanciados por el exilio.

La zona de irrealidad que pesa sobre el espacio Cuba se corresponde, por una parte, con su densa temporalidad, casi carente de presente, como si flotara en un abismo abierto entre el recuerdo del pasado oscuro y la expectativa de un futuro incierto. Se corresponde también con el contraste entre el contenido más verbal que físico de la línea de acción principal que allí se desarrolla, a través de las cartas donde el tiempo aparece estancado y el espacio constreñido a una habitación construida de alusiones, y el fuerte componente físico, corporal, que domina la línea de acción secundaria en New York. Esta oposición atañe asimismo a los personajes que habitan, respectivamente, cada uno de los dos espacios de *Cartas de Cuba*. La unión final de la familia en un espacio único, al final del tiempo dramático, implica la anulación del espacio de irrealidad con el ingreso de los personajes salvados en el espacio real. Si, en su planteamiento, el conflicto familia-exilio pasa en *Cartas de Cuba* por la separación de los espacios y la desrealización de las acciones, el espacio, el tiempo y los personajes mismos en el ámbito escénico que representa el espacio ficticio que alude al lugar geográfico Cuba como referente extrafabular evidente y declarado, su solución atañe únicamente a la reunión de la familia en el espacio “real”.

Aunque los personajes sostienen a lo largo del texto la tesis autoral del derecho y la obligación de todas las personas a buscar la felicidad, y al final la consiguen, María Irene Fornés se inscribe con *Cartas de Cuba* en el teatro cubano que tematiza y dramatiza los conflictos en torno a la familia y el exilio en la Gran Cuba.

Capítulo 7

Dramaturgia de *Retratos* de Lilian Susel Zaldívar de los Reyes

7.1. Introducción

Corre el año 2006. Una muchacha regresa a La Habana, su ciudad natal, después de varios meses de ausencia. Ha residido y se ha casado en Londres. Ha estado enviando a sus familiares remesas mensuales de dinero gracias a las cuales ellos han sobrevivido en medio de la precariedad económica que envuelve a la Isla. La familia la recibe con alegría, con ilusión, hasta que ella, por fin, expone su deseo: quedarse, no volver a Europa. Ha hecho todo el esfuerzo por ser fuerte y permanecer en Inglaterra, pero “algo” –que es complejo y que iremos descubriendo– la supera. A partir de esta confesión la casa se convierte en un infierno.

La obra objeto de este estudio, *Retratos*, de Lilian Susel Zaldívar de los Reyes (Santiago de Cuba, 1971), cuya síntesis argumental ha quedado anteriormente expuesta, resulta impactante tras una primera lectura: el dilema que vive su protagonista no se había tratado en la dramaturgia cubana con tanta crudeza. En 2006, con el estreno de esta obra en la habanera Sala El Sótano,¹⁵⁵ dos años antes de que fuese publicada en la antología *Teatro cubano actual. Obra premiada y finalistas* (Zaldívar de los Reyes, 2006) –correspondiente al Tercer Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006–, se da un salto cualitativo en lo concerniente al abordaje, desde el escenario, del reencuentro tras el exilio. La autora convierte el reencuentro en el centro de su fábula y no hace explícita una voluntad ideológica, sino que acentúa el auténtico drama personal. “Aunque en *Retratos* no se elude la realidad social, importa más hurgar en los valores y las relaciones humanas de esos seres curtidos por la vida, que en las verdaderas o supuestas circunstancias del entorno” (Rodríguez, 2006).

Sorprende que la segunda obra teatral de alguien posea tales méritos. Graduada como historiadora del arte por la Universidad de Oriente, la autora participa en 2004,

¹⁵⁵ *Retratos*, Compañía Rita Montaner, La Habana, 2006. Producción del Centro de Teatro y Danza de La Habana y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Dirección: Fernando Quiñones. Elenco: Estela Gutiérrez (Olga), Yaité Ruiz (Laura), Carlos García (Andrés), Yanelisy Gómez (Elena), Arianna Tejeda (Sofía). Diseño de escenografía y vestuario: Adán Rodríguez Falcón. Diseño de banda sonora: Fernando de Jesús. Asesoría teatral: Liliam Ojeda. Asistencia de dirección: Liliam Ojeda y Amaury Ricardo.

con su primera obra, *Naufragio de la fe* (Zaldívar de los Reyes, 2009), en la Semana de la Dramaturgia Cubana en Londres “Cuba Real”, auspiciada por el Royal Court Theatre. Esta misma institución la escoge, entre cientos de candidatos que se presentan anualmente, para cursar su prestigiosa Residencia Internacional en el verano de ese año. Es durante esa beca que concluye *Retratos*. El afán expreso de los profesores del Royal Court por generar textos que aborden la realidad del presente, inspiró a la autora a enfocar la familia como núcleo humano –algo, como hemos visto, tradicional en la historia de nuestra dramaturgia insular– y, dentro de ella, el caos preciso que surge a partir de un deseo extraño: es tan difícil conseguir viajar fuera de Cuba que resulta prácticamente inconcebible que alguien que logró hacerlo, decida retornar. Y no solo retornar, sino quedarse en la Isla.

De la experiencia londinense Zaldívar de los Reyes extrajo la conexión del relato con su patria, al hacer que la protagonista viajara hacia y volviera desde Inglaterra. El testimonio concreto de ese primer choque con Europa –el impacto indiscutible que ello genera en alguien que por primera vez descubre el mundo– le permite a la autora construir un universo ficcional que, más allá –y precisamente a través– de su eficacia dramática, pone en crisis de modo asombroso los valores de la familia cubana contemporánea en la etapa conocida como “período especial en tiempos de paz”, a partir de la caída del bloque socialista europeo¹⁵⁶. Esa y otras singularidades hicieron a Zaldívar de los Reyes merecer con *Retratos* el premio del propio Royal Court Theatre en 2006.¹⁵⁷

En la antología *Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos*, Omar Valiño (2011) compila obras de la primera década del siglo XXI –escritas por autores que, en la mayoría de los casos, empezaron a estrenar también en ese período–, unidas por el tronco común del nexo familia-emigración. La división conceptual del volumen distingue, en sus dos partes, entre quienes abordan los “deseos” de sus personajes –la aspiración de irse de Cuba– y los “regresos” a la Isla. *Retratos* cierra dicho volumen.

El título refiere una circunstancia presente a lo largo de la dramaturgia cubana, pero que domina en buena parte la de estos últimos años: la emigración.

Fenómeno mundial agravado aquí por una circunstancia política, tal vez por un

¹⁵⁶ Véase mi explicación de este período en 1.5.2.

¹⁵⁷ Otorgado cada dos años a un dramaturgo emergente cubano en el marco del Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera, fundado en 2002 y patrocinado por la Casa Editorial Tablas-Alarcos.

sentimiento de insularidad y marcado, sin duda, por una reglamentación particularísima –antes justificada, hoy vencida–, la emigración y sus reflejos, haciéndose aún más normales cada vez, perviven rodeados de muchos mitos y significados. (6)

Sobre la originalidad de Zaldívar de los Reyes en sus planteamientos, la crítica se ha mostrado dividida. Norge Espinosa Mendoza (2007b), bastante reticente con el texto, reconoce no obstante que “*Retratos* invierte un argumento que cierta zona del teatro cubano reciente ha explotado sin recato: el exilio, solo que aquí visto en una dirección contraria”. Esther Suárez Durán (2010) asegura que “el tema de la emigración vuelve a los escenarios sin que tampoco ahora obtenga un tratamiento distintivo en la profundidad de su análisis”, con lo cual esta estudiosa parece obviar el ajuste evidente que propone la autora. Estoy más de acuerdo con la postura de Amado del Pino (2011): “La dramaturgia subraya un costado original, inesperado, pero auténtico de esa dinámica [la emigración económica]” y, sobre todo, con Roxana Rodríguez (2006):

El fenómeno de la diáspora, contado en el extremo de quien apuesta “su mejor carta” y la pierde, es una singular manera de plantear inquietudes que atañen a las actuales generaciones. Sin muchas reservas, esta pieza abre una brecha a la polémica donde la consabida fábula de que quienes abandonan el país “fueron felices y comieron perdices”, colapsa.

A pesar de haber sido espectador del estreno de *Retratos* en La Habana en 2006, mi análisis –que dialoga con la recepción crítica de aquel– se detiene principalmente en el texto de la autora como estructura dramática completa en sí misma y material más perdurable.

7.2. Escritura

La escritura de *Retratos* deja claramente delimitadas las acotaciones de los diálogos. De las primeras forman parte el título de la obra –*Retratos*– y el reparto de personajes que integran “la familia”: Olga, la abuela, 76 años; Laura, la madre, 56 años;

Andrés, el tío, 57 años; Elena, la hermana mayor, 32 años; y Sofía, la hermana menor, 28 años.

Encontramos una acotación inicial de ubicación espacial, que describe ampliamente el apartamento en que se desarrolla la acción y el espacio dramático al que esta se circunscribe: la sala, el comedor y el cuarto de Sofía. En ningún momento se hace referencia explícita al tiempo en que transcurre la obra. Asimismo es acotación una “Nota” de advertencia previa referida al significado de los silencios y las pausas en la obra. Aparece en párrafo separado a la inicial pero por su nivel de impersonalidad y objetividad no debe ser confundida con un paratexto autorial.

Abundan las indicaciones de inicio de secuencia. La autora secciona el texto en nueve cuadros, que titula “fotos”: Foto 1 –a partir de aquí F₁–: La víspera; Foto 2 –F₂–: El regreso de la hija pródiga; Foto 3 –F₃–: Las hermanas; Foto 4 –F₄–: La abuela, la madre, las hijas; Foto 5 –F₅–: El tío; Foto 6 –F₆–: Los hermanos; Foto 7 –F₇–: La familia; Foto 8 –F₈–: La noticia; y Foto 9 –F₉–: Retrato de familia.

Las demás acotaciones son fácilmente reconocibles, dado su marcaje en cursivas y/o entre paréntesis. Están escritas con un lenguaje preciso e impersonal, siempre en tiempo presente. Aunque aparecen mezcladas, pueden dividirse, atendiendo al ámbito que refieren, en personales y no personales.

Entre las primeras, reconocemos las operativas, que indistintamente se ubican en párrafos independientes a los parlamentos o incisas en estos, y suelen ser las más eficaces ya que se limitan a delinear el ámbito de la acción dramática: “*Elena va hacia el balcón. [...] Laura regresa con el café*” (Zaldívar de los Reyes, 2006: 199). Las hay corporales de apariencia –“*Laura, bien vestida*” (187)– y de expresión –mediante formas verbales incisivas en las réplicas, suelen ser eficaces al complementar el texto y no reiterar sentido, aunque a veces pecan de redundantes: “SOFÍA. (*Asiente.*) Solo al final” (194). Las paraverbales, generalmente introducidas con adjetivos, corren el riesgo de ser inoperantes, ya que, por una parte, limitan a un calificativo el alcance del texto, y por otra reiteran un sentido que muchas veces está contenido en el parlamento o en el contexto: “SOFÍA. (*Furiosa.*) ¡Hijo de puta!” (196).

Las acotaciones no personales suelen aparecer interconectadas con los personajes, e interrelacionadas ellas mismas, aunque a veces son autónomas, como las espaciales de decorado –“*Sala*” (212)–; de iluminación –“*Un flashazo ilumina la sala y el comedor*” (177)–; de sonido –“*Suena el timbre de la puerta*” (189)–; o temporales: “*Silencio*”, entendido según lo explica la autora en la nota inicial: “Un *Silencio* significa

un momento –individual o colectivo– de tensión o de cualquier tipo de emoción relevante” (173). El cuadro F₄, por ejemplo, está plagado de este tipo de acotación, lo cual lo convierte en un pasaje especialmente fragmentado por pequeñas porciones de tensión.

La dedicatoria colocada al inicio de la obra, “A la familia cubana en todas partes, a Papi como si no se hubiera ido” (171), puede ser considerada, dado su carácter personal, como un ejemplo de auténtico paratexto autorial preliminar.

La forma hegemónica de diálogo que presenta *Retratos* es el coloquio, en un lenguaje perfectamente legible y decible. Los personajes nunca se dirigen al público ni dicen soliloquios. Antes bien, se relacionan siguiendo los principios de una comunicación realista imitativa del habla popular de la clase obrera y la clase media cubanas del siglo XXI. Predomina el registro coloquial en la forma de expresión verbal de todos los caracteres y ninguno llega a diferenciarse del resto por la forma en que habla. No obstante, es perceptible cierto desplazamiento hacia lo culto en Elena, lo cual evidencia el efecto que sobre ella ha causado la vida en Europa. Del mismo modo, cuando la situación se torna tensa al calor de una discusión, la mayoría de los otros personajes se desplazan brevemente hacia lo vulgar en réplicas concretas, en especial el personaje de Andrés en F₆ durante su borrachera –“Te metes la lengua en el cu...” (212). Se trata, pues, de un diálogo que se atiene al decoro en su sentido retórico: su estilo se adecua oportunamente a las situaciones dramáticas.

Aunque a continuación trato de deslindar las funciones que cumple el diálogo en la obra, entiéndase que el lenguaje, como suele ocurrir, las entreteje. Por su enorme peso en la acción dramática de *Retratos*, doy la mayor importancia a la función diegética. En perjuicio de la caracterizadora o la dramática que luego abordaré, la función diegética “chupa” –no se me ocurre un mejor verbo para explicarlo– el espacio que pudiera corresponder al verdadero drama en presente, para hacerse, a lo largo de más de un tercio de la obra, con el recuento de todos los antecedentes de la trama, que en mayor o menor medida tributarán a la clausura del relato.

No señalo este procedimiento como defecto sino como particularidad. A diferencia de muchos analistas que distinguen cualitativamente mejor la acción visual que la verbal, estimo que ambas son igualmente lícitas siempre y cuando se empleen con precisión y sin redundancia. Espinosa Mendoza (2007), por el contrario, sí opina que en *Retratos* “la acción depende principalmente del verbo, y a ratos el diálogo padece una suerte de acento radial que empobrece lo que se le brinda al director de

escena”. También para Suárez Durán (2010), Zaldívar de los Reyes “concede demasiado peso a la palabra en función de informar hechos y situaciones que pueden y deben configurar la vasta urdimbre del tejido dramático, anunciándose o desarrollándose a partir de legítimos recursos del lenguaje específico del teatro” –con que “pueden”, estoy de acuerdo; no así con que “deben”. Del Pino (2011), para rizar el rizo en este caleidoscopio de criterios, afirma: “Sobresale entre los méritos del texto la coherencia, la fluidez y el desenfado del sistema de diálogos. Ese encanto de la mayoría de los parlamentos permite que el debate de las ideas y la abundancia de confrontaciones no desemboquen en retórica”.

Por la forma en que la autora la emplea, se hace evidente que la verdadera orientación de la función diegética hacia el público “se disimula en el interior del mundo ficticio con el pretexto de que un personaje debe informar a otro, que lo ignora, del asunto en cuestión” (García Barrientos, 2001: 56). En F₃ se aprecia claramente esta función, cuando Sofía le hace un exhaustivo recuento a Elena de lo que se ha perdido en su ausencia: el agravamiento de la enfermedad del abuelo hasta su muerte y la supervivencia gracias al dinero que Elena mandaba desde el exterior; seguidamente Elena pone al día a Sofía de su agonía junto a Henry en Londres que culminó con el divorcio; Sofía contraataca y le relata a Elena lo difícil de su relación con Tony por culpa de la oposición familiar. En F₄ continúan las confesiones: Elena y Sofía contrastan sus recuerdos sobre Fernando, el padre de ambas, para proseguir luego con la descripción de la vida de Elena cuando trabajaba en Turismo antes de dejar Cuba, y Sofía cuenta el arribo de la crisis al hogar con la muerte del abuelo, la pérdida del trabajo de Andrés y la forma en que ella y Laura mantuvieron la casa, para acabar relatando las posiciones de cada miembro de la familia cuando Elena se marchó; Elena, aún insatisfecha, le recuerda a Sofía su frustrante relación previa con Giraldo que la condujo a casarse con Henry, y vuelve sobre la crisis matrimonial con Henry con nuevos datos y detalles.

Menos evidente, más escamoteada, aparece la función diegética en estos casos: en F₆ nos enteramos por Andrés, que se lo echa en cara a Laura, de que él pagó la boda de ella cuando se quedó embarazada, en tanto Laura sale en defensa de Fernando, su difunto marido; en F₇ Olga explica los costados infelices de su relación con el abuelo para apoyar la idea de Elena de divorciarse; en F₈ Olga narra los enfrentamientos constantes entre Andrés y Fernando en el pasado, la discusión decisiva que tuvieron un día y que abocó a Fernando al suicidio.

A pesar de lo antes expuesto, el diálogo no deja de portar función dramática. La misma se hace irrefutable en F₁ con los preparativos para el recibimiento de Elena, en F₆ cuando Laura y Andrés discuten, en F₇ durante el almuerzo en que Elena informa del divorcio, y en F₈ cuando Elena expone que piensa quedarse en Cuba. En las extensas conversaciones de Elena y Sofía en F₂ y F₃, donde predomina la función diegética, se vislumbran no obstante rescoldos de función dramática, por ejemplo durante el careo en que ambas explican los pros y los contras de regresar a Londres o quedarse en La Habana, con valores efectivamente determinantes para el curso de la acción.

A menudo es perceptible la función caracterizadora del diálogo, igualmente mezclada con las dos anteriores.

Un personaje, por ejemplo, se caracteriza a sí mismo, como Andrés ante Laura en F₆: “Yo siempre he sido un hombre decente, revolucionario. Yo siempre he tenido mi moral muy alta. Yo soy un hombre integrado que ha vivido para esta familia” (Zaldívar de los Reyes, 2006: 213). Un parlamento como este es colocado en boca del personaje con toda intención, para que contraste con lo que Andrés realmente es –no lo que dice que es. Estoy de acuerdo con Suárez Durán (2010) cuando habla de “este tío alcoholizado [...] que otrora resultara un moralista y un dogmático involucrado en las relaciones de pareja de su hermana, comportamiento que pretende reeditar con su más joven sobrina mientras defiende interesadamente a la que reside en el extranjero, resulta uno de los personajes más ricos de la historia”.

La caracterización transitiva se da en múltiples variantes. Un personaje caracteriza a otro en su ausencia, después de la primera aparición del mismo: Sofía dice a Elena en F₃: “Abuela... Esa es más fuerte que todos nosotros. A veces se descompensa. La presión, la diabetes... Aunque tampoco lucha como antes” (Zaldívar de los Reyes, 2006: 195) –es un dato parcial sobre Olga, dado el punto de vista de Sofía. O bien un personaje caracteriza a otro en su ausencia, antes de la primera aparición del mismo: Olga dice a Laura en F₁: “Qué raro que Elena no te haya dicho para dónde van, porque mira que ella es quisquillosa” (181) –se ofrece un dato sobre el personaje que podrá ser contrastado más adelante por el público. También en F₁ dice Sofía a Andrés: “Es que ese viaje [...] justo ahora. Tío, ponte a pensar. Elena apenas nos escribe, ya casi ni manda dinero” (185), con lo cual adelanta una información que ya el público poseerá cuando el personaje se haga patente: Elena tiene problemas económicos.

Un personaje puede también caracterizar a otro que, aunque se espera, nunca aparece: Olga comenta a Laura en F₁: “Henry... [...] él es un poco [...] especial” (181)

—se crea una expectativa que luego solo es resuelta a través de la información ofrecida por Elena, ya que Henry nunca se corporeiza. Y también un personaje caracteriza a otro en su presencia: en F₄ Laura dice a Sofía: “Estás muy flaca y muy mal alimentada”, y Olga dice a Elena: “Mira cómo estás de pálida y desencajada” (201). En F₈ Andrés acusa a Sofía: “[Quieres que Elena sea] una fracasada como tú”, y enseguida ella le replica: “Al menos no será una alcohólica como tú” (221). Resulta, en ambos casos, una forma de caracterización que, como ninguna otra, es susceptible de ser digerida de manera inmediata por el público y generar una tensión de indudable efectividad dramática.

Se trata, en estos casos mayoritarios, de una función cumplida de forma explícita, donde los personajes voluntariamente han expresado sus opiniones. Un ejemplo de función caracterizadora practicada de forma verbal e implícita, involuntaria por parte de los personajes, podría ser cuando, en F₁, Laura aclara: “Elena misma me advirtió que no quería fiesta” (182). O en F₈, cuando Andrés dice a Elena: “Después te vas del país, sin importarte el daño que le haces a la reputación de esta familia que siempre ha sido una familia revolucionaria” (220). En los casos mejor contruidos, como este último, la función caracterizadora estalla y permite valorar al que habla, al interlocutor inmediato y a la situación en sí misma.

Por último, aunque casi susurrada, la función ideológica del diálogo —que la hay, aunque el exilio de Elena sea esencialmente económico y no ideológico— puede entreverse en algunos momentos, como cuando Elena informa delante de toda la familia en F₈: “¿Es que soy una criminal por querer volver a vivir en mi país?” (220). O cuando Sofía le expone a Elena en F₃ las razones para no quedarse en Cuba: “Cuando te arrepientas ya se te hizo tarde. Encerrada otra vez en esto. Sin salida, sin vuelta atrás. Piénsalo. [...] Lo mismo. Día tras día. Envejeciendo en la misma mierda. Y sin esperanzas de que algo cambie” (198). Nadie dudará de que parlamentos como estos posean, de igual forma, determinadas dosis de función diegética, dramática y caracterizadora.

7.3. Acción

Consideraré que la estructura dramática de *Retratos* está compuesta por nueve unidades espacio-temporales o cuadros —llamados “fotos” por la autora, según se ha

visto—, organizados cronológicamente y separados entre sí por un breve lapso que puede ser desde varios minutos hasta varias horas. Luego me detendré en estos aspectos temporales, que aquí solo acoto para que se entienda mi preferencia, de acuerdo con la tradición, por llamar cuadros —y no escenas— a las secuencias de esta obra. Transcurren todos en un espacio único. Dentro de cada uno de ellos es distinguible una situación y sucesos fundamentales, que si bien en todos los casos “no alteran la situación en la que se producen” (García Barrientos, 2001: 69), sí aportan a la trayectoria de los personajes y a la trama escalonados matices que inevitablemente repercutirán en la acción principal que estalla en F₈.

Un esbozo de las situaciones y los sucesos cuadro por cuadro sería este:

F₁. “La víspera”. Situación: se prepara el recibimiento de Elena. Sucesos: Laura y Olga chocan con Sofía a causa de la vida “callejera” que lleva esta última; Andrés insiste en comprar una botella de alcohol ante la oposición de los demás y se sale con la suya; se enfrentan distintas opiniones sobre la razón por la que Elena está viajando, que termina con un equívoco por parte de Andrés que intuye que Elena estará encinta.

F₂. “El regreso de la hija pródiga”. Situación: se aguarda la llegada inminente de Elena. Sucesos: Laura esconde la botella de ron comprada por Andrés; Laura va a casa de la vecina a llamar al aeropuerto y le confirman que el vuelo arribó en hora; Elena llega después de dos años de ausencia y la familia hace un brindis para celebrar; todos se extrañan de que Elena haya llegado sola, sin Henry.

F₃. “Las hermanas”. Situación: tras la efusión del recibimiento, es de noche y la familia descansa. Sucesos: Elena cuenta a Sofía su crisis matrimonial con Henry que precipitó el divorcio; Sofía pone al día a Elena de los dos años que se ha perdido, en especial de lo relativo a la muerte del abuelo; Elena cuenta a Sofía su plan de quedarse y recibe la inmediata oposición de la hermana a tal idea; y Sofía cuenta a Elena que ha vuelto con Tony, su ex, ahora como amante, pues la familia entera se opone a que ella sea novia de ese “peludo”.

F₄. “La abuela, la madre, las hijas”. Situación: al amanecer, desayunan. Sucesos: Laura advierte que Elena toma pastillas y le hace saber su preocupación; Sofía se esmera en mostrar a Elena las vicisitudes de la vida en Cuba y cómo la familia se ha venido abajo tras la muerte del abuelo, frente al pasado en que Elena era solvente gracias a su trabajo en turismo; Sofía desvela cómo Laura y Andrés la acusan habitualmente, “como si fuera algo malo”, de “ser igualita a su padre” Fernando

(Zaldívar de los Reyes, 2006: 203); Elena comenta a Sofía que una llamada de su amiga Ruth desde Londres en la noche le hará tomar la decisión definitiva de irse o quedarse, a lo cual Sofía sigue oponiéndose, pero Olga, sin saber nada, le aclara a Elena que “Nosotros somos tu familia, si tú tienes problemas por allá, esta sigue siendo tu casa” (204); Elena confiesa que no se casó con Henry por amor sino para evadir el desencanto con su ex Giraldo, y que la relación con Henry la llevó a una crisis nerviosa que la enfermó con una depresión severa, lo cual hace a Sofía reaccionar a favor de su hermana.

F₅. “El tío”. Situación: a media mañana, antes del almuerzo, Andrés se despierta. Sucesos: Andrés quiere beber alcohol y Laura se opone, criticando su vicio; y Olga se enfrenta a sus hijos que discuten y esto hace que le suba la presión arterial.

F₆. “Los hermanos”. Situación: en la tarde, Andrés regresa borracho a la casa. Sucesos: Laura critica el estado de Andrés y este le reprocha lo mal que ella cuida de sus hijas; Andrés le echa en cara a Laura que en el pasado le pagó su boda con Fernando, quien no le gustaba a él ni un poquito, para evitar que ella quedara “en boca de todo el mundo” (213) debido a su embarazo.

F₇. “La familia”. Situación: Almuerzo familiar. Sucesos: Elena y Sofía van a casa de la vecina Marta a comentarle la llamada –de Henry, según piensan los familiares– desde Londres que recibirá Elena esa noche; mientras almuerzan, Elena habla en público sobre Londres a petición de Andrés; Elena confiesa que se ha divorciado de Henry, Laura y Andrés le reprochan, Olga y Sofía la apoyan.

F₈. “La noticia”. Situación: Sobremesa familiar. Sucesos: Elena confiesa que quiere quedarse a vivir en Cuba, recibe las críticas de Andrés y Laura; Sofía asegura que Andrés y Laura lo que sienten realmente es que ya Elena no mandará dinero desde Londres, y Andrés humilla a Sofía llamándola “fracasada”, a lo que ella reacciona llamándolo “alcohólico” (221); Laura se enfrenta con Andrés y lo acusa de sentirse “culpable” de algo (222), tras lo cual Andrés se viene abajo, coge la botella y sale de la casa; Olga cuenta que un día Andrés discutió fuertemente con Fernando, Laura le dio la razón a Andrés –que no la tenía–, Fernando salió insultado de la casa y un carro lo atropelló, con lo cual Andrés empezó a sentirse culpable y a dedicarse a la crianza de sus sobrinas; Laura pide a Sofía que vaya en busca de Andrés, pues teme que vuelva a intentar suicidarse, Olga –que no sabía nada del anterior intento de suicidio– queda sobrecogida; Elena comienza a empacar.

F₉. “Retrato de familia”. Situación: Sofía regresa de la calle con Andrés. Sucesos: la vecina avisa a Elena de que la están llamando “de afuera”; Sofía pide a toda la familia que se hagan una foto –“por si es la última” (225)–, los cinco se abrazan serios y hay un flashazo.

El montaje de la obra reforzaba el sentido del cuadro F₂ cual detonante de la acción al ubicar “la llegada de la protagonista en medio de una tormenta que no cesará a lo largo de la obra, como metáfora de la tempestad interior que significará para los miembros de la casa el inesperado regreso” (Rodríguez, 2006). Espinosa Mendoza (2007) fustiga este recurso de sonido: “La intriga que ronda el retorno de la hermana [...] se demora en resolverse tanto que llega a perder cierto grado de interés. Acaso por ello la banda sonora del espectáculo trate de mantener la expectativa apelando a recursos de melodrama: truenos y acordes que lejos de reforzar los puntos de giro llegan, sin embargo, a reblandecerlos”. Para Suárez Durán (2010), en cambio, “una tormenta tropical que amaina o se interrumpe y luego se intensifica –en armonía con el decurso de la acción dramática– alcanzará sin duda la expresividad deseada”. Pienso que, con los sonidos de tormenta, el director echó mano de una solución básica pero funcional, que no ilustraba en exceso ni disonaba durante el espectáculo, toda vez que se hallaba plenamente justificada en el interior de la diégesis y es perfectamente comprensible tal situación meteorológica en Cuba. Los acordes enfáticos, por el contrario, al ser denodadamente extradiegéticos, quizás sí ponían un acento innecesario en el melodrama.

Como puede apreciarse en la descripción por cuadros, es el personaje de Elena quien “prepara” la acción principal. Todas las dudas que comparte con Sofía, todos los secretos sobre el pasado que revela y le son revelados, apoyan la tesis de la confesión inevitable ante la familia. Ya en F₇ ha dado un duro golpe al asumir en público el divorcio, y con esa tensión sostenida llega a F₈, suelta la noticia de que aspira a vivir de nuevo en Cuba y genera un caos tal, provoca tal estallido, que en F₉ se la podrá ver casi arrepentida de lo que ha hecho.

La autora deja el final abierto, final para el que podrá presuponerse una acción latente poco nítida, situada inmediatamente después de los sucesos escenificados. Elena ha pasado de poseer un conflicto de aproximación-evitación a lo largo de toda la obra –mientras ha aspirado a quedarse en Cuba por el idilio nostálgico, a sabiendas incluso de lo que eso tendría de dañino para su familia y para el estándar de vida que ella misma

se ha procurado—, a tener un rotundo conflicto de evitación-evitación —al conocer en profundidad el caos que es la vida en su familia tras su ausencia, y haber sufrido en carne propia lo horroroso de su existencia en el extranjero, cualquier opción que tome, quedarse o irse, será desagradable: y ha de tomar una indefectiblemente. Esta paradoja —irresuelta en la obra— en la que se ve el personaje, frustrado dada la imposibilidad de alcanzar su objetivo y urgido por la necesidad de elección, implica una visión pesimista por parte de la autora: “¡No quiero! Pero tengo que elegir” (197).

La exploración cuadro a cuadro convence de que *Retratos* está construida de forma cerrada, con una evidente concentración de los sucesos que van apoyando el curso de la acción principal, nacida de una serie de contradicciones que repercuten en aquella: la vida de Henry y Elena en Londres, las tensiones pasadas entre Andrés, Fernando y Laura, la frustración de Sofía que por no dar la espalda a la familia ha descuidado su vida privada, etc.

La estructura interna de la acción dramática quedaría compuesta por prótasis —F₁ y F₂—, donde se aguarda la llegada de Elena y se la recibe en casa; epítasis —F₃, F₄, F₅ y F₆—, donde Elena empieza a valorar su decisión a partir de la charla con Sofía y la dura convivencia en pocos días con la familia; catástasis —F₇ y F₈—, punto culminante en que Elena decide enfrentarse, “dar la cara” y exponer sus argumentos; y catástrofe —F₉ y una acción latente posterior que no se conoce a causa del final abierto de la obra que antes comenté: ¿qué decisión tomará Elena?

Al aplicar el modelo actancial a *Retratos*, ejecutando un corte sincrónico en F₈ cuando Elena da la noticia de que aspira a quedarse, los actantes han quedado ubicados de la siguiente forma: Sujeto (S): Elena; Objeto (O): quedarse a vivir en Cuba; Destinador (Dest₁): Henry; Destinatario (Dest₂): Elena; Ayudantes (A): Olga y Sofía; Oponentes (Op): Laura y Andrés. “Reconquistar su lugar en el álbum de fotos familiar no solo le costará [a Elena] una difícil lucha consigo misma, sino la convertirá en antagonista de su madre y su tío, dos de los seres queridos que dejan a flor de piel lo más retorcido de sus individualidades por ‘proteger el bienestar’ de la muchacha” (Rodríguez, 2006).

A lo largo de la obra las oposiciones binarias S-O y Dest₁-Dest₂ permanecen inmutables, aunque no es sino con el curso de la acción que nos damos cuenta de estas posiciones. Sin embargo, un personaje como Sofía pasa de ser Op en F₃ y F₄ a convertirse en repentina A en F₈, al ver que Laura y Andrés se posicionan como Op. Olga, en cambio, aumenta su valor como A a lo largo de la trama.

En la obra predominan las acciones ausentes, lo cual está en conexión directa con la preponderancia de la función diegética en los diálogos, según he explicado antes: es más importante lo que los personajes cuentan que ocurrió que lo que en presente ocurre. Las acciones patentes que se dan en el curso de la trama, así como las escasísimas acciones latentes –no puedo mencionar ninguna de verdadera importancia– no alcanzan el peso de las ausentes, increíbles propulsoras de la dinámica interna de la acción dramática en *Retratos*. Texto que, por las razones expuestas, podría ser considerado como un ejemplo –tal vez no absolutamente puro– de teatro de palabra.

7.4. Tiempo

La estructura del tiempo dramático en *Retratos* puede esquematizarse según una secuencia donde alternan nueve escenas temporales, que se corresponden exactamente con los cuadros-fotos F_N , y ocho nexos entre ellas (N_N): $F_1 + N_1 + F_2 + N_2 + F_3 + N_3 + F_4 + N_4 + F_5 + N_5 + F_6 + N_6 + F_7 + N_7 + F_8 + N_8 + F_9$. Es preciso que no se confunda el concepto de escenas dramáticas con el de escenas temporales, puesto que en el interior de estas últimas –solo nombradas así para el estudio específico del tiempo dramático– pueden encontrarse una o más de aquellas –definidas como unidades de configuración, o sea, de personajes presentes en escena (García Barrientos, 2001: 145).

Dentro de cada escena temporal en *Retratos* se advierte, lógicamente, un perfecto isocronismo, del cual se valdrá una puesta en escena ideal de la obra para potenciar la ilusión de realidad: cada instante del tiempo de la fábula coincidirá exactamente con el de la representación.

El tipo de nexo que se establece es en todos los casos la elipsis de sentido progresivo. Cada una de las ocho elipsis muestra diferente extensión, “elimina” una porción diferente de tiempo diegético –al cual me acercaré enseguida–, porción que, según deduzco en medio del grado de indeterminación de estos nexos, nunca es menor de una hora ni mayor de veinticuatro. En todos los casos, el contenido diegético de estas elipsis es irrelevante, o lo que es lo mismo, se trata de nexos puramente funcionales: por esta razón tampoco podemos hablar en *Retratos* de un tiempo latente de interés que subyazca en tales intersticios elididos del drama.

Susceptible de sufrir modificaciones a lo largo del montaje es la duración. Primeramente me referiré a ella en cuanto extensión de cada uno de los planos del

tiempo dramático en el interior de la obra, para luego advertir cómo la autora encaja la fábula en los límites precisos de la escenificación y llegar así al meollo del tiempo dramático en *Retratos*.

El plano del tiempo diegético o argumental abarca varias décadas. Múltiples son las referencias al mismo en el grado de representación ausente, más o menos distanciadas del presente en que sucede la acción. Las hay que se remontan a décadas antes –Olga en F₇: “Eran otros tiempos y a mí me criaron para eso, para ser esposa y madre” (Zaldívar de los Reyes, 2006: 217)–; años –Elena a Sofía en F₃: “Hace un año que Henry y yo nos divorciamos” (195), y en F₄: “¿Te acuerdas cuando me separé de Giraldo?” (206)–; meses –Sofía a Elena en F₃, refiriéndose a Tony: “Hace tres meses nos volvimos a encontrar” (198)–; y horas –Olga a Sofía en F₁: “Ayer tu mamá se acostó a las tres de la mañana esperándote” (183).

Incluso aparecen referencias de un elevado nivel de indeterminación en el pasado. En F₁ Sofía comenta a Olga: “No sé por qué, pero desde que mi hermana llamó diciéndome que venía...” (183). Andrés afirma en F₁, refiriéndose a Elena: “Bastante ha luchado siempre por nosotros” (185); el “siempre” podría referirse tanto a la época en que Elena trabajaba en el turismo en Cuba como al tiempo que lleva en Londres, o –como creo– a ambos. En F₃ Elena dice a Sofía: “Una vez [Henry] me encerró. Tuve que irme” (196); ninguna de las dos acciones precisa el momento exacto, aunque se supone que fue hace más de un año con respecto al presente, pues, como vimos líneas atrás, el divorcio de Elena y Henry aconteció “hace un año”.

Del mismo modo se perciben menciones temporales que tienden a una posibilidad futura más próxima –Andrés a Elena en F₂: “¿Y cuánto tiempo... vas a quedarte?” (191)–, o más distante –Sofía a Elena en F₄: “Tú te vas, [en Londres] reúnes un dinerito y me pones la carta de invitación. Cuando yo llegue allá hago cualquier cosa. Limpio, lavo platos, ¡lo que sea!” (208-209).

Todo el entorno diegético del pasado, expuesto solo en el diálogo y jamás representado –ausente en ese sentido, tal cual apunté– ofrece un acceso inmediato y prolijo al imaginario previo, que ya he dicho es esencial en esta obra.

Ahora bien, del total del tiempo diegético, el tiempo dramático “enfoca” unos tres días –D₁, D₂, D₃– que enmarcan la acción presente. Y dentro de esos tres días, ejecuta “cortes” y solo utiliza, para que queden verdaderamente representados, los nueve fragmentos compuestos por las nueve escenas temporales o cuadros. La representación de las mismas de continuo, separadas unas de otras por escasos segundos

de “oscuro” –durante los cuales nunca se transforma el decorado y solo los personajes en algunos nexos cambian su vestuario– ampararía un tiempo escénico aproximado de una hora y media, en el cual toda la ficción habría sido dramatizada ante el público.

Aunque los momentos del presente en que van transcurriendo las escenas temporales no quedan tampoco, al igual que ocurre con los nexos, exhaustivamente determinados en las acotaciones, un análisis a partir de la información ofrecida en los diálogos arroja pistas que permiten recomponer la estructura del tiempo patente fragmentado en nueve “trozos”, o lo que es igual, los instantes verdaderamente visualizados por el espectador –las nueve escenas temporales.

Empieza F₁ sobre las 9:20 de la mañana de D₁, cálculo que hago a partir del comentario de Olga cuando dice a Andrés que son “las nueve y treinta” (181) y ya habrían transcurrido unos diez minutos desde el inicio del cuadro. Por el comentario de Laura “Ya deben estar en Cuba, pero demoran un poco en los trámites del aeropuerto” (188) deduzco que F₂ comienza sobre las 6 de la tarde de D₁, pues, como la misma Laura afirma, “El vuelo llegó bien y en tiempo” (189) y antes había dicho que el vuelo llegaba “sobre las cinco” (185). Muy de noche en D₁ es F₃, con “*La sala tenuemente iluminada*” (192) y el comentario de Laura a Elena: “Ya te preparé la cama” (193).

Muy temprano en D₂ es F₄, ya que está “*la sala semioscura*” y Laura pregunta a Elena: “¿Qué tú haces despierta tan temprano?” (199). A media mañana en D₂ transcurriría F₅, pues Laura dice con ironía a Andrés: “¿Madrugando hoy también?”, y él responde: “En esta casa no hay quien duerma. Un escándalo desde temprano” (210); más tarde Laura insiste: “Todavía no ha empezado el día y ya estás tratando de emborracharte” (211). F₆ es por la tarde o la noche en D₂; no hay marca alguna de tiempo, pero tampoco es fundamental.

Por la mañana o el mediodía en D₃ ocurre F₇; Laura le dice a las hijas, cuando se dirigen a casa de la vecina: “No se demoren que voy a servir el almuerzo” (214); F₈ es durante la sobremesa del almuerzo o en la tarde del D₃; se trata sin duda del mismo día que en la escena anterior pues Elena se refiere a la llamada que recibirá esa noche, lo cual había adelantado en F₇. Cierra F₉ por la noche en D₃, ya que Elena recibe la llamada de Londres.

Completo la anterior división con los datos de la extensión de cada escena temporal en el plano de la escritura y la posible duración de las mismas en un montaje, para referir así el tiempo escénico. Si decidimos que cada página del libro en la edición citada corresponde aproximadamente a un minuto y medio de representación –dado el

número de palabras—, nos quedaría: F_1 (diez páginas, quince minutos) + F_2 (seis pp., nueve min) + F_3 (ocho pp., doce min) = D_1 (veinticuatro pp., treinta y seis min); F_4 (doce pp., dieciocho min) + F_5 (dos pp., tres min) + F_6 (dos pp., tres min) = D_2 (dieciséis pp., veinticuatro min); F_7 (cuatro pp., seis min) + F_8 (ocho pp., doce min) + F_9 (dos pp., tres min) = D_3 (catorce pp., veintiún min). En resumen, tendríamos: ochenta y un minutos en tiempo patente ($D_1 + D_2 + D_3$); cuatro minutos aproximados para los ocho nexos —oscuros, puentes musicales u otros recursos del montaje—; y ochenta y cinco minutos totales en una escenificación.

No pierdo de vista, pese a mi capricho por especular minuciosamente con la duración, que la efectiva extensión del espectáculo dependerá de muchos factores. Partamos de que la velocidad externa en la ejecución de *Retratos* sea normal, isocrónica, ni ralentizada ni acelerada. Para el estudio de la velocidad interna, sin embargo, la obra ofrece pistas curiosas que no han de pasarse por alto.

En medio de una isocronía hegemónica a lo largo de cada una de las nueve escenas temporales, he vislumbrado resquicios de condensación: en algunos segmentos transcurre más tiempo en la fábula que el que verdaderamente podría ser escenificado —si bien a menudo en acciones latentes de mínima relevancia. Al menos esa es la impresión tras la lectura del texto, impresión que puede ser destruida en el montaje si el director afina el pulso y alarga el tiempo escénico en dichos segmentos para ajustarlo perfectamente con el tiempo requerido por el argumento, tras lo cual lograría un encaje perfecto y provocaría un retorno a la isocronía absoluta en el espectáculo. Cabría quizás realizar esta operación en F_1 , cuando el tiempo en que Andrés abandona la casa para hacer la compra es demasiado corto —sobre todo porque se lo ve regresar dentro de la misma escena temporal—, quizás insuficiente para que complete su cometido en el espacio latente de la bodega: transcurre una página y media. Y también en F_2 , cuando Laura sale a casa de la vecina a llamar al aeropuerto para interesarse por la llegada del vuelo, pero regresa enseguida con la respuesta: solo transcurren ocho líneas. Algo similar pasa con el tránsito al mismo espacio latente que es la casa de la vecina, cuando en F_7 Elena y Sofía van a visitarla y regresan casi al instante: media página.

Pero el más sorprendente de todos es el fragmento en tiempo patente del almuerzo en F_7 , que calificaría de cortísimo, pues desde que Laura sirve los platos hasta que Olga se levanta diciendo lo bueno que estaba todo, apenas ha transcurrido una página. Sobre este ejemplo puede argumentarse —en contra de una posible consideración del mismo como defecto técnico de construcción, que no opino sea el caso— la reacción

repentina de Olga “*levantándose de la mesa*” tras un “*silencio largo*” –“El congrí estaba sabroso, y el bistecito, ¡divino!” (216)– como un cambio brusco de la charla, intención puntual del personaje cuando Elena suelta en la mesa el bombazo de que Henry y ella se han divorciado.

Ni que decir tiene que la escenificación de la obra variaría su duración relativa también en dependencia de algunos elementos de velocidad externa que, aunque antes advertí que no deberían alterarse, sí podrían hacerlo, incluso de modo diferente en cada función. Basta con asumir que la actriz que representa a Sofía tiene múltiples opciones temporales para representar una acotación como esta –F₁– en la que ninguna otra cosa ocurre en escena: “*Va al refrigerador, llena un vaso con agua. Mira a Olga y luego a Laura, quien la observa de reojo. Levanta, parsimoniosamente, la pastilla entre sus dedos. Lleva la pastilla justo hasta delante de su boca*” (180-181). Asimismo los múltiples “silencios” marcados por la autora en el interior de las escenas temporales resultan un elemento de indudable repercusión dramática, cuyas extensiones dictarían también la duración del espectáculo.

Retratos plantea un orden cronológico, evidenciado en la coincidencia entre el orden escénico y el diegético. Es perceptible además, en lo relativo a la frecuencia, una construcción dramática singulativa: en escena es mostrado una única vez cada suceso que ocurre una única vez dentro del argumento, sin repetirlo. A pesar de esta consistente sugerencia de orden y frecuencia por parte de la autora –basada en una progresión creciente de la acción que reclama sucesivas sorpresas, sosteniendo la unidad en función del clímax en F₈–, ambos aspectos pudieran ser alterados en la puesta en escena según cierto afán específico del director.

Cuanto he apuntado hasta aquí lleva a definir el ritmo de la obra como de intensidad temporal: el tiempo de la acción rebasa el tiempo de la puesta en escena, gracias esencialmente a la utilización de ocho elipsis –intensión exterior. Si el director se enfrascara en su utilización como material dramático para el montaje, también las condensaciones de los intervalos antes mencionados podrían provocar un efecto de intensidad interior, aunque este, en cualquier caso, resultaría un procedimiento menos evidente.

Me permitiré anotar una ramificación curiosa de la frecuencia que, sin importar directamente al tiempo dramático y sin poderse considerar un efecto técnico, sí incide en la percepción global de la obra. Aunque no se adviertan repeticiones idénticas de parlamentos o acciones físicas, sí hay una recurrencia –acentuada por el espacio patente

único que más adelante estudiaré— a que los personajes realicen habitualmente las mismas cosas con mínimas variaciones, como si estuvieran obligados o resignados a ello en el eje de una noria infinita. Así, sucesos como preparar la comida, desayunar, conversar, beber o discutir, o incluso callar, se convierten en rutina permanente, fuera de la cual parece no existir nada. Y tal provocación comporta un peso significativo.

Antes de concluir las reflexiones en este apartado, me gustaría exponer el sentido profundo que en términos temáticos ofrece el paso del tiempo en *Retratos*. La autora insiste en un ahora representado, vivido, patente —Elena a Sofía en F₃: “¿Cómo se las están arreglando ahora que yo... casi no puedo mandar nada?” (195)—, en franca contraposición con un antes explicado, recordado, ausente, en que la vida era distinta y cualitativamente mejor. Sofía se hace eco de tal enfrentamiento irreconciliable en F₄: “Cuando tú te fuiste trabajabas en turismo. Ganabas tus dólares. Tenías una situación privilegiada. Ahora tendrías que empezar desde abajo, vivir de un salario. ¿Tú sabes lo que significa vivir de un salario en este país?” (205). En F₇ Olga pregunta: “¿No vamos a almorzar todos juntos, como antes?”, y Laura es inclemente en su pesimismo: “Como antes... Ya nada es como antes” (215).

Gran tragedia de todas las épocas y de la vida humana: lo que existe genera nostalgia por lo que se fue. Vigencia última de esta obra ubicada en el tiempo real, susceptible de ser entendida por los espectadores actuales —cubanos y no cubanos, separados de estos sucesos y acciones por una distancia temporal igual a cero— como un drama contemporáneo de alcance universal.

7.5. Espacio

Vista en su globalidad, *Retratos* dispone una relación sala-escena fija y de oposición entre ambos ámbitos. Su montaje ideal subrayaría el enfrentamiento frontal entre actores y espectadores, donde cada grupo gozaría de un sitio diferenciado, inamovible a lo largo de la representación: sería tácita la convención de una cuarta pared irrompible y se potenciaría la ilusión de realidad en el público.

El espacio dramático es, en esta obra, único, ya que la acción no insta a ningún tipo de desplazamiento, ni sucesivo ni simultáneo, de sitio. Dentro del mismo, podemos hablar, ante todo, de un espacio patente, que potencialmente será recreado de manera escenográfica si se siguen las pautas dadas por la autora. Está dividido en dos zonas. La

sala y el comedor funcionan como un espacio de acción que se prolonga hacia el balcón y hacia el pasillo que conduce al interior de la casa: esta zona del espacio es hegemónica. Además de ser usada por todos los personajes, en ella transcurre la mayor parte del texto: F₁, F₂, F₄-F₇, el inicio de F₃ y casi la totalidad de F₈ y F₉. El cuarto de Sofía es una zona secundaria, más íntima, reservada a los personajes de Sofía y Elena. Es desvelada al público cuando comienza el segundo tercio de la representación, en un fragmento de F₃ en que Elena y Sofía conversan largamente. En F₈ y F₉ es una zona brevemente iluminada en paralelo a la acción en la sala, con el fin de que sea visible Elena mientras hace las maletas.

Para la puesta en escena un director podría considerar la escasa utilidad dada por la autora a la zona “cuarto de Sofía” y decidir excluirla de la representación. Lo principal que ocurre en este sitio –F₃– ocurriría en el otro. Al contrario de lo que sucede en la sala: los asuntos de carácter “familiar” no podrían, con igual facilidad, ser trasladados al interior de la habitación de Sofía.

Durante el curso de la acción, la escenografía de la obra no varía en cuanto al decorado. Sí lo hace en los accesorios –aunque la autora no lo marca claramente, puede presuponerse que los personajes cambiarán de vestuario con el curso de los días– y en la iluminación: “*La sala tenuemente iluminada*” en F₃ (192), o “*Flashazo que ilumina la sala semioscura*” en F₄ (199).

El espacio único y concentrado me parece uno de los mayores índices de conciencia teatral por parte de Zaldívar de los Reyes, a diferencia de lo que cree Suárez Durán (2010), para quien “el discurso de la novel dramaturga adolece [...] de puerilidades, pues, sobre todas las cosas, sus signos espaciales refieren una y otra vez un apego al ‘realismo televisivo’ y, en consonancia, parecen no tomar en cuenta las circunstancias de la escena y la materia teatral”. Estoy en desacuerdo con tal comentario.

Este ámbito escenográfico visible da pie a sobreentender la existencia de un espacio latente, invisible para el público pero sin duda alguna existente para los personajes y para la acción dramática. El balcón al que se alude en la sala y el comedor, al igual que la puerta de entrada, son vínculos con el mundo exterior, en tanto que el pasillo resulta una prolongación de dicha zona que sirve para potenciar la ilusión de continuidad en el interior de la casa, gracias también a las puertas que supuestamente conducen a las habitaciones –una sola de las cuales, la de Sofía, forma parte genuina del espacio patente, como antes he aclarado.

Zona del espacio latente representada con signos verbales puede considerarse, utilizando la técnica de la “voz de fuera” (García Barrientos, 2001: 128), la casa de los vecinos, cuando en F₉ Elena escucha, provenientes del exterior, los gritos que le avisan que ha recibido la llamada telefónica que posiblemente decidirá su destino como personaje. Resulta curioso, sin embargo, comprobar que esta zona había sido previamente determinada con una simple alusión verbal desde dentro del espacio patente: Laura en F₂: “Voy a casa de Marta a llamar al aeropuerto” (Zaldívar de los Reyes, 2006: 188).

Con signos corporales, principalmente entradas, salidas y desplazamientos a lo largo del pasillo, queda pautada la presencia de la zona que conforman las habitaciones “contiguas” del apartamento: cocina, habitación de Olga o de Andrés. No es necesario que los personajes digan que se dirigen a esos sitios ya que el propio curso de la acción lo corrobora. Las acotaciones incitan a tal significación corporal –en F₁ “*por el pasillo entra Andrés*” (181) y Laura “*sale por la puerta de la cocina*” (183).

Signos sonoros caracterizan la representación de otra zona del espacio latente: la calle en los bajos del edificio donde se halla el apartamento. En F₃ una acotación aclara: “*Afuera se escucha una mujer que vocifera y los ruidos característicos de una riña callejera*” (192). Este mismo espacio había quedado demarcado en F₂ mediante signos corporales, cuando, a la llegada de Elena, Andrés “*va hacia el balcón, mira a la calle*” (189), antes de preguntar por Henry.

Perceptible es también la presencia de espacios ausentes o autónomos. El más importante es Londres, significado verbalmente –no podría ser de otra manera– por los personajes como “allá” o “aquello”. Recuérdese que en *Retratos*, por primera vez dentro de la dramaturgia cubana, el sitio en el extranjero del que proviene la protagonista no es Estados Unidos –espacio por excelencia del exilio nacional– o España. Que sea Inglaterra, una isla al igual que Cuba, es algo que funciona en un nivel de belleza poética mucho más polisémica: Elena va de una isla a otra, ¿de un encierro a otro? Sofía, hablando con Elena, lo llama en F₃ el sitio “donde hacía falta que estuvieras” (194). Elena casi lo personifica en F₄: “Abandonarme a merced de Londres” (208). Londres, Inglaterra o Europa: presencia invisible pero inevitable, sitio del que ha vuelto Elena y al que debería regresar. Se trata por tanto de un espacio autónomo sincrónico, ya que existe a la vez que el espacio patente y el latente en el presente de la acción dramática. Al no ser constatable como espacio patente, Londres se convierte en el escenario ausente donde Elena ha pasado las peores penurias de su vida: mayores a los

ojos del espectador –con su ilimitada capacidad para recrear e inventarse lo que no ve– cuanto más autónomo es dicho espacio.

De menor relevancia resultan espacios autónomos como el aeropuerto al que llega Elena, el Hospital Psiquiátrico al que cree Olga habrá que mandar a Laura dada su alteración, el hotel en que se habrían hospedado supuestamente Henry y Elena tras su arribo a La Habana, la bodega adonde envía Laura a Andrés, o la casa de la tía de Tony.

El apartamento donde transcurre la acción –que mezcla zonas de espacio latente y patente– es denominado “la casa” por los personajes. Adviértase que cuando Elena en F₂ se refiere a “lo único que necesito ahora es estar aquí” (190), está significando con el adverbio dos elementos: la casa y el país. El aquí se identifica con tal sentido bastante frecuentemente a lo largo del texto. Cuando el mismo personaje recuerda lo que pidió a la familia desde Londres, “Mándenme sol, que es lo único que sobra allá” (191), entonces, por única vez en la obra, el adverbio varía dada la ubicación espacial. Ese aquí, también llamado “esto” o “el infierno”, es tan criticado por Sofía –en F₃: “Esto es el Tercer Mundo [...] con subdesarrollo socialista incluido” (197)–, como revalorizado por Elena: “¡Pero es el infierno donde naciste, el que te toca, donde nunca te sientes desamparada! Quiero quedarme en este infierno” (197). En F₈ Laura acude otra vez al pronombre demostrativo para denotar idéntico ámbito, cuando le dice a Elena: “*Esto* no es para ti. Tú no vas a adaptarte a *esto* otra vez” (221).

De acuerdo con la anterior división de los espacios dramáticos, los personajes pueden quedar perfectamente ubicados en los mismos. Dentro del espacio patente estarían situados Sofía, Elena, Olga, Laura y Andrés, con tráficos oportunos hacia el espacio latente. Quedaría en el latente o contiguo la vecina Marta, a la vez que el ausente o autónomo lo compondrían Henry, su amigo, Ruth, Tony, Giraldo, Fernando y el abuelo. No obstante, la frecuente “presencia ausente” de Henry a lo largo de la obra funciona a favor del personaje al colmarlo de valor dramático y de enigma argumental –pronto ahondaré en ello–, toda vez que las referencias que tenemos del mismo llegan sesgadas por el punto de vista de Elena.

Una puesta en escena de *Retratos* potencialmente provocaría, al medir la distancia entre espacio representante y espacio representado, la máxima ilusión de realidad posible: el decorado tridimensional construido para albergar el espacio dramático patente –a partir de una representación icónica realista, incluso detallada, basada en las sugerencias de las acotaciones autorales y enriquecida con el talento de un diseñador hábil– resultaría idóneo para ser habitado por el reparto y la acción dramática.

Aderezado con ciertos elementos connotativos –en el decorado o los accesorios– con capacidad evocadora para una audiencia cubana –la libreta de abastecimientos usada para comprar comida, la botella de ron Havana Club, etc.–, este espacio sería susceptible incluso de generar reacciones afectivas en determinados espectadores.

El montaje de Quiñones tendió a estilizar con tintes expresionistas la representación del espacio: una inmensa imagen de la libreta de abastecimientos, algo relacionado en la cotidianidad de Cuba con la necesidad de alimentarse para subsistir, es ubicada como telón de fondo, ante el cual ocurre la mayor parte del espectáculo –aunque algunas escenas, en sombras chinescas, tienen lugar tras él. Los rasgos de la cartilla se extendieron también a los vestuarios, lo cual los despojó del carácter realista con que cabría entenderlos en Zaldívar de los Reyes. Esta solución, a mi juicio, jugueteó con un elemento de la realidad externa pero no consiguió que este se integrara en la realidad interna del relato teatral. El abuso que el montaje hizo de este icono de la pobreza cubana, llegó al límite en la última escena, cuando un personaje colocó una libreta de abastecimientos real a Elena en su mano, como si fuese un pasaporte: me parece desafortunado tal empeño traslaticio.

Al igual que hice en el apartado anterior, me referiré ahora brevemente al significado que porta el hecho de que *Retratos* transcurra en un espacio dramático único, un apartamento dentro del cual pasa todo. La autora tematiza insistentemente su espacio: las peleas, las decisiones, las lamentaciones, los ajustes de cuentas, todo se cuece y detona bajo el mismo techo. Que la acción se concentre en el interior de la vivienda y no se acuda al exterior salvo para potenciar lo que sucede dentro, se debe quizás a una intención de equiparar la casa y Cuba: lo que sucede en este sitio a esta familia podría ser lo que les pasa a los cubanos en la Isla.

La contraposición entre el aquí como espacio patente –puntual, nítido, rechazable pero deseado– y el allá como espacio ausente –mítico, imaginable, deseable pero rechazado– es otra de las paradojas contundentes que lega esta obra: “Elena. [...] ¡Pero ustedes estaban aquí y yo allá! Por eso aguanté... aguanté hasta donde pude” (195).

7.6. Personaje

A lo largo del análisis hemos hablado profusamente de los personajes dramáticos. Se hace inevitable ahora, sin embargo, precisar algunos elementos que redondeen lo antes expuesto.

Dado su grado de representación, consideraré patentes a los cinco personajes signados en el reparto: Olga, Laura, Andrés, Elena y Sofía. Cualitativamente se advierten características básicas de este grupo: todos pertenecen a un mismo espacio diegético –La Habana, Cuba– y se relacionan dentro del mismo espacio dramático, lo que los lleva a comunicarse a través del mismo registro lingüístico; todos están relacionados por parentescos de primer y segundo grado de consanguinidad, es decir, conforman una familia de sangre; representan tres generaciones que han vivido –salvo Elena los últimos años– siempre juntos bajo el mismo techo.

Al ahondar, cabría el esbozo de características más complejas, como que todos tienen lastrados los afectos extrafamiliares amorosos: Elena separada de Henry, Sofía en un “segundo intento” con un amante clandestino, Laura y Olga viudas, Andrés solterón.

Cuantitativamente *Retratos* se vale de estos cinco personajes patentes para mostrarlos, a lo largo del texto, en dos tipos de configuración: dúos o configuraciones plenas. Los dúos sirven principalmente para las confesiones entre las hermanas –F₃ y F₄– o la discusión entre los hermanos –F₆. Durante todo D₃ –F₇, F₈, F₉, cuadros que coinciden con la catástasis y la catástrofe, el final de la obra– permanece en escena el reparto en pleno.

He aquí un caso donde el diseño de la configuración cobra un valor dramático preciso: la ausencia de Elena en F₁ y el comienzo de F₂ no hace sino reforzar, como he dicho ya, la expectativa con respecto a ella. También produce en el público tal efecto, en ese mismo lapso, la ausencia de Henry, el exmarido inglés de Elena, que sin embargo nunca llega a aparecer –más allá de ser mencionado en los diálogos–: con Henry se genera una falsa expectativa que solo el conmovedor relato de Elena sobre el oscuro pasado de su matrimonio logrará resolver. Henry es, al inicio de la obra, un personaje ausente, cuasi latente –la familia cree que arribará con Elena–, que a punto de convertirse –ilusoriamente, para los familiares– en patente, se mantiene en la dimensión ausente que nunca abandona.

Ausente es el abuelo. Su fotografía, presidiendo la sala, lo convierte en una presencia cercana, pero de todas formas ausente. La mención de su nombre sirve a los

siguientes propósitos dramáticos: describir la ayuda económica brindada por Elena a la familia –Sofía a Elena en F₃: “Si pudimos atenderlo mejor fue por lo que tú mandabas” (194)–, y cualificar la diferencia que existe en la familia antes y después de su muerte –Sofía a Elena en F₃: “Nada está bien después de eso” [la muerte del abuelo] (195), y también Elena a Laura en F₄: “Abuelo era... especial, mami. Único” (200).

El abuelo representa –en una dimensión que el texto no sugiere pero sobre la que cabría especular– todo lo que ya es imposible recuperar de Cuba: el paradigma perdido, el conjunto de ideales que se han roto, el sueño que se alentó hasta el último momento y que, no obstante, terminó pereciendo. Sin el abuelo, el barco de la familia zozobra y cae en crisis. Es por ese poder simbólico del cuadro del abuelo en la pared, por lo que no aplaudo la decisión del espectáculo de objetivarlo en un actor que pulula mudo por el escenario. Al riesgo de esta solución en el montaje de Quiñones, se han referido varios comentaristas: “La realización escénica también le otorga un papel como personaje al abuelo, quien es en el texto apenas un sujeto referido cuya imagen recoge un óleo colocado sobre alguna pared. Desde ningún punto de vista –ni siquiera dramático– parece esta una idea feliz. La presencia del abuelo resulta innecesaria y por completo ajena al tipo de teatralidad y a la propia estructura del original” (Suárez Durán, 2010). Menos crítico con la objetivación del personaje se muestra Del Pino (2011), para quien “la presencia del abuelo muerto aporta dinamismo y hasta cierta tensión cuando se mantiene como cuadro viviente o testigo de la subjetividad, pero se torna artificiosa su aparición en otras escenas”. Rodríguez (2006) tampoco pasa por alto este asunto: “la solución escénica que insinúa la memoria del abuelo muerto, goza de sentido y es ingeniosa; no obstante, suele tornarse enfática y hasta innecesaria en varios intervalos”.

Es también ausente Fernando, el difunto padre de Sofía y Elena; Laura dice a Sofía en F₄: “Eres igualita a tu padre, nunca sabes cuándo parar” (202); pero sobre todo es un personaje ausente capaz de impulsar conflicto en la acción dramática (F₆). Así como lo son Tony, “el amante” de Sofía, que años antes fue su novio formal; Giraldo, la relación angustiosa de Elena, previa a Henry, a quien Elena menciona ante Sofía para que le sirva de “ejemplo de un mal amor” en su relación con Tony; el amigo de Sofía que pintó el cuadro del abuelo; las amistades de Elena en el pasado que la podrían ayudar a conseguir una plaza en turismo; un amigo de Henry en Londres, y Ruth, su mujer. Ruth ha apoyado a Elena, le dio cobijo tras su separación y es quien la llamará en la noche de D₃ para que Elena le confirme si aceptará o no el trabajo que le ha conseguido, o lo que es lo mismo, si volverá a Londres. Suponiendo que sea

efectivamente Ruth quien está llamando a Elena desde Inglaterra en F₉, cabría la tentación de ubicarla como cuasi latente. Pero como diegéticamente se halla tan lejos y no repercute directamente en la acción, he preferido mantenerla aquí.

Verdaderamente latente es el personaje de la vecina Marta, cuya voz interrumpe dos veces para avisarle a Elena –desde el espacio latente que le corresponde aunque en el tiempo patente que es F₉– que la están llamando “de afuera”. Quizás la ya citada acotación inicial de F₃ –“Afuera se escucha una mujer que vocifera y los ruidos característicos de una riña callejera” (192)– inste a imaginar un personaje colectivo latente conformado por toda la gente que estará riñendo, aunque eso es bastante más discutible.

Dicho esto, me concentraré en los personajes patentes. Seguidamente se pesquiza la presencia de los mismos por cuadros:

Olga: F₁, F₂, F₄, F₅, F₇, F₈ y F₉

Laura: F₁, F₂, F₃, F₄, F₅, F₆, F₇, F₈ y F₉

Andrés: F₁, F₂, F₅, F₆, F₇, F₈ y F₉

Elena: F₂, F₃, F₄, F₅, F₇, F₈ y F₉

Sofía: F₁, F₂, F₃, F₄, F₅, F₇, F₈ y F₉

Aunque este resultado posee un margen de imprecisión –no registra la totalidad de los cambios de configuración puesto que en ciertos cuadros ocurren varios cambios– el esquema ofrece un dato curioso: ningún personaje permanece fuera del espacio patente por más de dos fotos.

Ya el análisis de la acción interna le otorgaba un indiscutible protagonismo a Elena como eje generador del conflicto, detonante que desestabiliza la situación de equilibrio y dispara la revelación de secretos –Elena a Laura en F₈: “¿Hasta cuándo los misterios, mamá?” (223). Pero al escrutar a fondo es difícil establecer un sistema jerárquico para ubicar al resto del reparto. No me convence considerarlos secundarios, ya que siguen siendo principales para el curso de los sucesos. Todos, de alguna manera, inciden en Elena y se posicionan con respecto al objetivo de ella –recuérdese su ubicación como actantes. Y todos lo hacen comportándose más predeterminada que espontáneamente, con caracterizaciones no del todo complejas pero sí fijas a lo largo del drama. Eso no significa que ciertos rasgos de sus caracteres específicos –la vehemencia política en Andrés, la frustración en Laura, la añoranza de lo desconocido en Sofía o el

arraigado concepto de unidad familiar en Olga– no funcionen como verdaderas fuerzas de oposición durante la trama, no choquen: son estas, no obstante, colisiones que conforman una tensión coral, un “estado”. Son –Elena incluida– personajes sustanciales, en ellos prima lo que son en lugar de lo que hacen: quizás por eso *Retratos*, sus terremotos seguidos de apacibilidad, sus largos silencios cuando se ha dicho algo inestable, me recuerdan al mejor Chéjov –en especial *Tío Vania* y *La gaviota*, donde es alguien que llega desde el exterior, pero que pertenece a la familia, quien desestabiliza la situación de aparente calma y saca a relucir los conflictos sumergidos.

Sobre las técnicas que utiliza la autora para caracterizar verbalmente a sus personajes he hablado antes, al referirme a las funciones del diálogo. A lo allí dicho añadido que me parece un triunfo del texto que, al final de la lectura, uno haya logrado entender tan bien a estos seres por lo que dicen que han hecho o que harán –no que hacen–, los haya visto diseccionados y haya podido identificarse con ellos. Dependerá de los actores que los encarnen el definitivo efecto: un elenco ideal, a mi juicio, potenciaría la comunicación con el auditorio si aprovechara el alto nivel de humanización y objetividad de los personajes que ofrece la obra y los interpretara sobre la base del máximo ilusionismo.

El reparto fue uno de los principales problemas de la puesta en escena de Quiñones, sobre todo porque Yaité Ruiz era una actriz demasiado joven para interpretar a Laura, Yanelisy Gómez sobreactuaba a Elena –quizás aferrada al costado de su psicopatología– y a Arianna Tejeda le faltaba gracia para Sofía. Rodríguez (2006) advierte que “el excesivo histrionismo de Yanelisy Gómez es justificable [...] pero la redundancia en el mimo y la gestualidad desde los primeros minutos la dejan casi desarmada para enfrentar la situación catártica del final”, y sobre Ruiz afirma que “aunque muestra organicidad, diverge del rol de señora viuda maltratada por la vida y, además, cabeza y sostén de un hogar corroído por las insatisfacciones”. Del Pino (2011) critica a Gómez “que suba demasiado el tono de sus parlamentos y no dosifique la pasión”, a pesar de que “da pruebas de energía, temperamento y hasta resultan creíbles muchas de sus transiciones”; sobre Ruiz explica que “caracteriza a una madre entre la cotidianidad y la imagen esquemática”, y de Tejeda, que “la buena disponibilidad física y la fuerza de su juventud se ven empañadas por un decir monocorde y una proyección bastante mecánica”, criterio este último en el que coincide Suárez Durán (2010). Rodríguez enfatiza: “[Tejeda] se desdobra con modestia en un personaje que demanda carga y matices”. El actor Carlos García, que interpreta a Andrés, recibió también sus

toques, dado el plano costumbrista al que trasladó su caracterización: “[...] deberá cuidarse de no llevar a terreno ajeno una obra escrita para desatar la reflexión y el debate” (Del Pino); Rodríguez ve este ajuste, en cambio, como un mérito: “convence con su vis cómica y suaviza la personalidad de un tío alcohólico frustrado”. Todos los elogios posibles los obtuvo Estela Gutiérrez, excelente y ampliamente valorada en el papel de Olga.

7.7. Conclusiones

Lilian Susel Zaldívar de los Reyes ha echado mano de recursos de construcción dramática que a primera vista podrían parecer simples, pero que, al estar oportunamente dosificados y tratados, le permiten edificar una historia que funciona como una maquinaria de relojería. Interconectándose, las categorías hasta aquí analizadas hacen de esta obra un drama realista contemporáneo.

De los cinco acápites desarrollados puede concluirse que en *Retratos*:

1. Entre las acotaciones, abundan las personales operativas y las no personales de decorado e iluminación, además de una profusión de “silencios” que definen la atmósfera de la obra. El lenguaje en que dialogan los personajes, siempre en prosa, es denotativo de su rango social y los caracteriza, tiene un peso infinitamente mayor que las acotaciones para el curso de la trama y porta un elevado índice de información diegética; ante esta, las funciones dramática, caracterizadora e ideológica parecen secundarias.
2. Las situaciones y los sucesos van tensándose a lo largo de nueve cuadros, llamados “fotos”, hacia un clímax patente en la obra, incluso cuando los hechos del pasado porten una relevancia enorme. La estructura interna de la acción queda compuesta por una prótasis, donde se aguarda la llegada de Elena y se la recibe en casa; una epítasis, donde Elena empieza a valorar su decisión de regresar de manera permanente a Cuba, a partir de la charla con Sofía y la dura convivencia en pocos días con la familia; una catástasis, punto culminante en que Elena decide enfrentarse y exponer sus argumentos; y una catástrofe, conformada por el último cuadro y una acción latente posterior. El final queda abierto, el conflicto evitación-evitación no solo

afecta al sujeto protagonista que lo padece sino al conjunto: cualquier opción que tomara Elena no sería el fin de este drama sino el inicio de otro, de lo cual se deduce la visión pesimista de la autora.

3. La concentración del tiempo dramático en tres días se consigue gracias a una estructura cronológica de escenas temporales unidas por elipsis siempre progresivas, de frecuencia singulativa, estructura dentro de la cual la autora emplea recursos de tensión-distensión. Debido a la remembranza habitual de un tiempo pasado que nunca se objetiva, surge una oposición total entre el ahora de la historia y el antes que ya no existe, a la par que el final abierto anuncia la hostilidad del futuro próximo.
4. El espacio patente único en que se desarrolla la acción, la casa de la familia, entra en choque con el espacio ausente del cual regresa la protagonista, lo que provoca una nueva oposición: entre el aquí –la casa, La Habana, Cuba– y el allá –Londres, Europa, el mundo. Que la acción se concentre en el interior de la vivienda y no se acuda al exterior porta el efecto semántico de equiparar la casa y Cuba: lo que sucede en este sitio a esta familia podría ser lo que les pasa a los cubanos en la Isla.
5. Los personajes patentes son todos miembros de una familia y poseen una posición reconocible ante el conflicto-eje de la fábula que ha propiciado Elena como protagonista. Al aplicar el modelo actancial, en plena catástasis, se aprecia la colocación de los actantes con Elena como sujeto y destinatario de su objeto de quedarse a vivir en Cuba, el ausente esposo Henry como destinador, la abuela Olga y la hermana Sofía como ayudantes, y la madre Laura y el tío Andrés como oponentes, todos con caracterizaciones complejas. Relevante es también el personaje ausente del abuelo difunto.

Gracias a su debate existencial, Elena deviene personaje idóneo para provocar una identificación fija en el lector-espectador. Se acrecienta la empatía, a lo largo de todo el drama, con el drama humano que aquí se muestra: Elena misma como conflicto significativo dentro del argumento-ficción y dentro de la Cuba-realidad.

Si acordamos que “el carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes” (Lotman, 1970: 305), podrá entenderse *Retratos* no solo como una sucesión de flashes o cuadros, sino también como el reflejo que los comportamientos de unos seres provocan en los otros: reflexiones –en

el sentido que la física le entrega a este vocablo— que hacen chocar pareceres y sentimientos. Que el entorno fustiga y provoca tales pugnas es indiscutible en una obra como esta, asentada en la realidad de un país que vive una situación tan contradictoria; no obstante, por encima de ese entorno gravitan en esta obra, como se ha visto, conflictos del pasado no vinculados directamente con lo ideológico. A diferencia del claro matiz político que ha ido envolviendo el tratamiento del tema de la emigración dentro de la dramaturgia de la Gran Cuba, la ruptura de la relación Laura-Henry en Londres o el enfrentamiento Laura-Andrés-Fernando en La Habana —ambos puntos inevitables para explicar la acción patente de este drama— son puro dilema humano, verificable en cualquier contexto.

Hace más de noventa años, en su excelente ensayo “Sobre el realismo en el arte”, Jakobson (1921) se preguntaba: “¿Se puede acaso decir que cierta metáfora o metonimia es objetivamente más real?” (159). Confío en que sí, a veces. Si, sobreviviendo en sus precarias funciones como núcleo humano, a punto de caer en la disfuncionalidad, la familia de *Retratos*, por metonimia, es todas las familias cubanas, ¿no representaría entonces su desajuste interno, por metáfora, el caos de toda una sociedad?

Capítulo 8

Conclusiones

Después de un análisis que nos ha demorado en las especificidades de cada una de las obras estudiadas y que ha ilustrado su notable diversidad, un examen de conjunto sorprende precisamente por las coincidencias y continuidades que pueden establecerse también entre estos modelos de abordaje de la familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran Cuba, durante las primeras cinco décadas de la Revolución (1959-2009).

La primera evidencia a la que hemos arribado al concluir nuestra indagación es que, tal y como plantea nuestra hipótesis, en efecto, existe una dramatización de la familia como microcosmos —o lo que es lo mismo, una dramatización del eje individuo-familia-sociedad— en la dramaturgia de la Gran Cuba, vertebrada por la fractura que el exilio ha provocado durante los cincuenta primeros años de la Revolución. Se trata de un universo tan rico en su abundancia y calidad, que ha sido preciso atender a una criba inicial que distinguiera un conjunto representativo, antes de proceder a analizarlo en su evolución de medio siglo mediante la aplicación del método dramatológico, para poner en perspectiva los puentes tendidos entre esas obras y establecer coincidencias y disidencias.

La aplicación minuciosa del método nos ha permitido verificar algunas tendencias que en un examen menos sistémico resultaban meramente hipotéticas, en aquellos aspectos que más importan a nuestro problema de investigación y a nuestros objetivos de trabajo.

Parece útil, entonces, para concluir este estudio, enumerar los signos de diversidad y coincidencia, tal y como se han manifestado en el análisis.

Con la sola excepción de *Los siete contra Tebas*, las obras estudiadas aquí están escritas en prosa. Esta afirmación merecerá, sin embargo, alguna salvedad. Con un predominio del verso libre y con un lujoso despliegue de la función poética del lenguaje, la obra de Antón Arrufat es un ejemplo de cómo, hasta nuestros días, ni el verso ni el lenguaje poético —con todos los recursos y figuras de la retórica, con el más elaborado despliegue tropológico, con la más elevada referencialidad artística y

específicamente literaria, con el manejo casi exclusivo del registro culto del lenguaje—estorban, sino que enaltecen la escritura del drama, cuando esos usos de la función poética son el soporte y el vehículo de la función dramática, absolutamente imprescindible en la escritura teatral.

Las otras cinco obras, aunque escritas eminentemente en prosa, muestran, por una parte y aunque más discretamente, distintas formas de utilización del verso y, por otra, un diverso grado de presencia y jerarquía de la función poética con relación a otras funciones del lenguaje en la escritura. *El súper* y *Sanguivin en Union City*, escritas respectivamente en las décadas de los setenta y los ochenta, ilustran, también a nivel de escritura y lenguaje, un auge del realismo que prevaleció en el arte cubano a partir de finales de la década de los sesenta, y que penetró, dentro y fuera de la Isla, no solo el teatro, sino también la literatura y el cine. El propósito de plasmar con la mayor fidelidad, y seguramente también de denunciar, lo más conflictivo de la vida cotidiana, condujo a autores como Iván Acosta y Manuel Martín Jr. a una escritura que, desde el mismo diálogo, potenciara la ilusión de realidad. Así, el registro popular y familiar —a veces con asomos de vulgaridad— tiñe los diálogos, de modo que cuando el actor pronuncia su parlamento caracteriza a su personaje en cuanto a origen nacional y étnico, estrato social, formación escolar, grado de parentesco o afinidad con sus interlocutores y también en cuanto a su propia función en el esquema actancial, en la situación dramática concreta donde dice su diálogo.

El esmero por mantener el decoro en esta cruzada realista minimiza las posibilidades del lenguaje poético a la vez que lleva a un primer plano, junto a la función propiamente dramática, la didáctica o ideológica, que da cuenta de reflexiones y debates —a favor y en contra de las opiniones autorales— en torno a problemas políticos, sociales y éticos tan relevantes para los personajes como para los hombres y mujeres que con ellos se pretende representar con el mayor realismo y fidelidad posibles. El mismo propósito realista que tiñe de costumbrismo cualquier representación del universo ficticio, induce a un tipo de hibridación del lenguaje al que alguna bibliografía se ha referido como *espanglish*, pero que la academia aborda dentro del terreno del *code-switching* o alternancia de código. Esta hibridación del lenguaje, condicionada por el proceso de adaptación de los inmigrantes a su nuevo destino geográfico, lingüístico y sociocultural, es una de las marcas de la fractura con que el exilio atraviesa el eje individuo-familia-sociedad en la dramaturgia de la Gran Cuba. Indistinguible en *Sanguivin en Union City* —escrita originalmente en inglés, al igual que *Cartas de Cuba*—

el *code-switching* abre en *El súper* una brecha que va más allá del realismo lingüístico, aunque desde luego lo atraviesa, porque la alternancia de código será uno de los elementos caracterizadores de los personajes e imprimirá un nuevo escolio al curso de la acción, como parte integrante pero complejizadora de la transgresión espacial del héroe-actuante (Lotman, 1999: 294): los personajes que atraviesan la frontera hacia –o, como veremos, también desde– el exilio, entran en un interregno lingüístico que los distancia de unos y los acerca a otros, pero que, sobre todo, reconfigura a cada quien según su mayor o menor competencia lingüística en el idioma dominante del nuevo espacio. El transgresor queda entonces quebrado entre su lengua materna, la que hablan en casa de sus mayores, en la cocina de la madre –*Sanguivin en Union City*–, o sentados ante la mesa familiar –*Sanguivin...*, *Retratos*, *Nadie se va del todo*, *El súper*– y aquella lengua de la que dependen su subsistencia y su prosperidad en el exilio, con la que hablan las generaciones más jóvenes, ya asimiladas a la nueva cultura y a la nueva lengua.

El propio dramaturgo no escapa a esa dicotomía del código lingüístico porque tiene que elegir entre escribir en español, la lengua de aquellos personajes que pretende representar, los cubanos en el exilio, o escribir en inglés, la lengua dominante en el espacio cultural donde produce su obra, que es desde luego la lengua de los centros generadores de poder cultural y de los espacios de producción y distribución del teatro como libro y como espectáculo.

El discurso alterna entonces, en algunas de estas obras, el español y el inglés de las más disímiles maneras: en *Nadie se va del todo*, Tony habla con su madre a medias entre el inglés y el español, siempre en español con sus abuelos, siempre en inglés con su esposa; el traductor al español de *Sanguivin en Union City*, introduce en Peter, el *neuyorican* esposo de Nenita, un ejemplo de cambio de código involuntario en casa de los cubanos, donde ninguno otro utiliza el inglés para la comunicación en el ámbito familiar; en *El súper*, Aurelita, formada en New York, incorpora en el diálogo con los padres una mezcla de expresiones en inglés y en español, pero habla bien inglés y constituye el único puente lingüístico entre sus mayores y el entorno. Los personajes de *Sanguivin en Union City*, inmigrantes cubanos en su mayoría, se relacionan en español en el seno familiar y, de hecho, se resisten al uso del inglés, según lo manifiestan en los diálogos, a los cuales la traducción pareciera devolverles una verosimilitud lingüística que falta en la escritura original en inglés, como si intentase despojar la obra del velo extrañante del idioma para acercar el registro verbal a la diégesis.

En la siguiente década, la excelencia literaria y la destreza dramática de Monge Rafuls consiguen en *Nadie se va del todo*, entre otros aciertos, una renovación del modo de configuración de la realidad representada. En un texto enriquecido con la minuciosa descripción del espacio en las acotaciones, las explícitas e intencionadas coincidencias con el referente extratextual, las notorias referencias documentales y testimoniales en que incurre la escritura desde el diálogo hasta los paratextos, reina sobre todo una libertad creativa que se inserta, desde la escritura, en la acción, el tiempo, el espacio y los personajes. Pero es en la escritura donde esa libertad deviene eficacia dramática, porque es allí, en el diálogo, las acotaciones y los escasos pero indispensables paratextos autorales, donde se urde el minucioso y exacto mecanismo de trenzado de las dos líneas de acción que cursan a través de cuatro espacios diferentes y distantes y a lo largo de dos líneas temporales, en un juego que no desdeña la subjetivación de la perspectiva, ni la ambigüedad que pone en manos del espectador una buena parte de las decisiones sobre los contenidos mismos de la fábula. En *Nadie se va del todo* ha madurado también la conciencia del *code-switching* entre las distintas generaciones de cubanos en el exilio, de modo que la alternancia de código lingüístico pierde todo carácter costumbrista y se ubica, por ello mismo, con mayor verosimilitud en los términos en que el fenómeno ocurre en la realidad extratextual.

No es posible analizar el *code-switching* en *Cartas de Cuba*, escrita originalmente en inglés, pero aquí, con un espacio diegético doble, la traducción pierde en el espacio New York lo que gana en verosimilitud lingüística en el espacio Cuba. No obstante, puede afirmarse que el problema de la verosimilitud en la elección del idioma no parece ser una preocupación de la autora. María Irene Fornés ha escrito prácticamente toda su obra en inglés, y la que aquí estudiamos destaca por la inclusión de poemas, canciones, música y danza, para la creación, a través de la escritura, de una atmósfera artística que se corresponde con el ambiente bohemio del espacio New York. Fornés, como Arrufat, consigue un ámbito de teatro total, inclusivo de todas las manifestaciones artísticas, con predominio de lo poético, donde el realismo más costumbrista ha cedido paso a una referencialidad más teatralizada, que ni teme al artificio ni fía la representación de la vida a fórmulas de imitación mecánica de ambientes y lenguaje, ni a una pretendida objetivación de la perspectiva. Como Monge, consigue trenzar en una escritura fluida y continua una doble línea de acción que transcurre en dos espacios diegéticos cuidadosamente formulados en escena para la exacta configuración de un espacio dramático que, sin pretender un mimetismo

costumbrista, se apoya en el humor, en el absurdo, en la libertad de la imaginación, para evocar, mediante un lenguaje enriquecido con la mayor diversidad de formas elocutivas y géneros literarios y extraliterarios –cartas, poemas, canciones y soliloquios, monólogos, coro a dos voces, coloquios– y las referencias y representaciones de otras manifestaciones artísticas –plástica, música, danza–, las atmósferas espaciotemporales que su drama solicita.

Al final del período estudiado aquí, *Retratos* parece recuperar el interés por la representación realista de los personajes y espacios fabulares, pero la delicada austeridad y alta economía verbal del texto se conjugan con una conciencia de la palabra como vehículo, a un tiempo literario y teatral, que aleja la obra del costumbrismo hacia un realismo más sobrio y casi diríamos despiadado. Con el espacio ubicado siempre en Cuba y con personajes cubanos que viven en su propio ámbito lingüístico, la única exiliada que acaba de regresar a la casa materna proviene de un universo no caracterizado por el bilingüismo ni la alternancia de código, porque Elena viene de Londres, no de Estados Unidos, de modo que esta obra resulta, en comparación, lingüísticamente neutra.

Con un evidente predominio de la construcción cerrada y de la perspectiva externa de los sucesos, el conjunto de estas obras muestra una diversidad desde la máxima unidad de acción –con una línea de acción única cuyos sucesos pueden ocurrir en un mismo día y en un mismo lugar, o extenderse hacia otros espacios por un tiempo mayor– hasta una notable ruptura de las unidades aristotélicas. La mayor unidad de acción puede reconocerse en *Los siete contra Tebas* mientras que *Nadie se va del todo* muestra la mayor ruptura de las tres unidades. En la obra de Arrufat la acción está muy cerrada en el enfrentamiento de los hermanos y culmina con la decisión anticanónica de dar sepultura al cuerpo de Polinice. La línea de acción de *El súper* se concentra en el eje del deseo del protagonista y evidencia un conflicto surgido por su incapacidad para adaptarse a la vida en el exilio: la decisión de abandonar New York e instalarse en Miami con su familia, la posibilidad de hacer ese sueño realidad, aparece como un *happy end* parcial. En *Sanguivin en Union City* la acción gira en torno a una familia de inmigrantes cubanos reunidos alrededor de la mesa familiar en un día que debería ser de júbilo y celebración, pero donde afloran los conflictos internos de cada personaje, los rencores que se han ido enconando en cada uno de ellos hacia los otros miembros de la familia y el dilema de inadaptación que cada quien padecen en diverso grado en las

condiciones del exilio. La misma concentración de la acción se observa en *Retratos*, cuya situación dramática invierte los términos del tratamiento habitual del tema del exilio en la cultura de la Gran Cuba, para incidir en el problema personal y familiar de Elena que, harta del exilio, desearía volver a una casa y una familia a las que ya no pertenece.

En todos los casos hay, no obstante, un área de la acción donde han acaecido los sucesos que determinan la situación dramática que cada obra actualiza. Esta área suele presentarse como acción latente o ausente en la mayoría de las piezas estudiadas, salvo en *Nadie se va del todo*, donde los orígenes de la situación dramática de la línea de acción principal se presentan como acción patente y constituyen toda una línea de acción secundaria pero absolutamente imprescindible para la diégesis, la escena y el drama. La obra está definida por las peculiares estrategias dramáticas de encaje de esta fábula escindida en tiempos, espacios y líneas de acción diferentes pero mezclados en una escenificación cuidadosamente proyectada desde la escritura. Tales rupturas se resuelven en una peculiar forma de reunificación donde la ficción dramática se entrelaza en una doble secuencia de situaciones y sucesos, que cursan a lo largo de dos líneas de acción. Se trata de un drama cerrado en dos actos, sin más divisiones visibles que las entradas y salidas de los personajes, apenas marcadas debido a la presencia en escena, habitualmente simultánea, de grupos de personajes que representan, sucesiva o paralelamente, situaciones dramáticas que pertenecen a diferentes líneas de acción y a tiempos y espacios distintos, ni contiguos ni sucesivos. Así, la salida de un personaje de uno de los grupos y de la escena allí representada puede coincidir con la llegada de ese mismo personaje a otro grupo, en otra situación dramática. Suele ocurrir que un personaje alterne su presencia, su actuación y su diálogo entre dos o más grupos, es decir, entre las escenificaciones de dos o más situaciones dramáticas correspondientes a dos o más tiempos y espacios dramáticos, todos copresentes en escena.

También es posible identificar dos líneas de acción en *Cartas de Cuba*. Aquí la acción no está escindida, como en *Nadie se va del todo*, en dos segmentos temporales, sino en dos estratos espaciales también copresentes en escena, donde se desarrollan, a lo largo de una misma línea temporal, dos líneas de acción que, aunque diferentes, llegan a coincidir gracias a su simultaneidad cronológica y a la coincidencia de un mismo personaje en la función de objeto del deseo para dos personajes diferentes, actuantes en los dos espacios donde cursan las dos líneas de acción.

La división de la acción en dos líneas relativamente independientes funciona, desde luego, como signo de la fractura que el exilio ha operado en el eje individuo-familia-sociedad, ya sea que la acción esté escindida por la división espacial o por una elipsis temporal. Pero incluso en aquellas obras donde prevalece la unidad de acción, la circunstancia dramática se funda en la fractura, porque los conflictos generados por el exilio y los que obligaron a los personajes a abandonar su espacio de origen están en la base de la situación dramática donde se desarrolla la acción de todas y cada una de estas obras.

El viaje ocupa un alto escalón en ese universo dramático. Como objeto del deseo, como objetivo del personaje, como marca del pasado o inminencia, deseada o aborrecida, del futuro, como determinante de la estructura de los espacios escénico y diegético, como sustrato nocional del espacio dramático, como catalizador o ralentizador del tiempo, pero sobre todo como eje de desplazamiento de la acción, el viaje, uno de los más acendrados mitos culturales de la Gran Cuba, atraviesa y justifica la situación dramática en cada acto y escena y la línea de conducta de cada protagonista.

El viaje pasado de Polinice, convertido en destierro, y su viaje de regreso, convertido en invasión, determinan toda la fábula y la acción dramática de *Los siete contra Tebas*. En *El súper*, el viaje que los condujo al exilio está en el origen de la actual situación dramática de Roberto y su familia, y es otro viaje, ahora a Miami, el objeto del deseo del protagonista, en una especie de sustitución del imposible deseo de regresar a Cuba.

Sanguivin en Union City es en sí misma una de las más desconsoladas representaciones de las consecuencias de un viaje y pone en escena la noción dominante del viaje sin retorno, reflejo teatral de una circunstancia extratextual que abarca un largo período de la historia de Cuba, donde el viaje solía ser no solo muy difícil, casi imposible para la mayoría de los cubanos, sino una decisión sin vuelta atrás, condicionada por el estatus migratorio oficial de los que, habiendo optado por una “salida definitiva”, renuncian a todos sus derechos y propiedades en Cuba y, al menos en principio, no regresarían jamás a la Isla. Si Nidia y, con ella, toda la familia, están atrapados en esa especie de pantano sin fondo que es la vida en el exilio en general y la vida de familia en particular, es en buena parte porque no hay regreso posible, pero cuando la abuela Aleida recuerda su primer exilio –cuando viajó, muy joven, junto a su esposo, desde España–, la obra crea la sucesión de exilios España-Guanajay-New Jersey en esos personajes que, generación tras generación, emigración tras emigración, han

tenido que reinventar su identidad. La idealización del espacio ausente del país de origen y la demonización del espacio patente del exilio regresan como marca de la ruptura que el viaje del exiliado opera en el individuo y en la familia.

Nadie se va del todo se sostiene sobre una trama urdida entre viajes: un primer exilio obligado, de pura supervivencia, que ocasiona una segunda ruptura en la familia ya desgarrada por la guerra y la muerte, y un segundo viaje de reencuentro con el pasado, y también de perdón y reconciliación. Entre ambos viajes, treinta años elididos en el drama pero evidentes en las marcas que el paso del tiempo ha dejado en los personajes y en los espacios. La obra de Monge Rafuls es la única de las estudiadas aquí que incluye el primer viaje hacia el exilio dentro de tiempo patente, siquiera sea en un vector temporal por donde cursa la línea de acción secundaria.

En *Cartas de Cuba* hay un primer viaje –ubicado, como en *Los siete contra Tebas*, *El súper*, *Sanguivin en Union City* y *Retratos*, en un tiempo ausente previo–, es el viaje de Fran, que dividió a la familia al separar a los hermanos. Se ha visto como el sobrino, Enrique, nacido en Cuba después del viaje de Fran, es en la obra el único personaje portador del impulso que Lotman (1970)¹⁵⁸ exige del héroe-actuante para atravesar la frontera entre los dos espacios. Gracias a una poética y un tanto borrosa subjetivación de la acción, además del viaje de Fran hacia New York, acaecido en un tiempo ausente, hay un viaje de visita de Fran a Cuba –acción latente, que se desarrolla en tiempo latente. El espectador tiene noticia de ese viaje gracias a un soliloquio de Enrique, enunciado en uno de los momentos de mayor subjetivación, cuando el niño atraviesa la frontera impenetrable entre Cuba –el muro sobre la azotea donde vive con su padre– y New York –el apartamento de Fran– gracias a un artificio escénico apoyado en la subjetivación, con la perspectiva enfocada desde el candor y la magia de la imaginación de un niño. Es así que ese viaje de Fran, que existe y significa solo dentro de la memoria del personaje que lo evoca, es sin embargo una acción latente pero objetiva para la diégesis, enunciada durante la escenificación de otro viaje que es, en sí mismo, una acción patente pero al parecer subjetiva. Se trata de un efecto de puesta en

¹⁵⁸ “Así, el punto de partida del movimiento argumental es el establecimiento, entre el héroe-actuante y el campo semántico que lo rodea, de una relación de diferencia y de libertad mutua: si el héroe coincide en su esencia con el entorno o no ha sido dotado de capacidad para separarse de él, el desarrollo del argumento es imposible” (Lotman, 1970: 294-295). Siempre me he preguntado si en los iluminadores estudios de Lotman acerca del límite no habrá tenido alguna influencia la peculiar situación de las fronteras de la hoy extinta Unión Soviética, donde vivió prácticamente toda su vida y de donde hasta bien entrada la década de los ochenta no se le permitió salir. Ese primer viaje lo condujo precisamente a Cuba, donde las condiciones migratorias para los nacionales eran muy similares a las de la URSS.

abismo de un viaje dentro de otro viaje que está dentro de otro viaje –en el exilio de Fran en New York entra Enrique en un viaje posiblemente imaginario, donde a su vez recuerda un viaje, posiblemente real de Fran a Cuba. Este cuadro está precedido por una escena con otro viaje presumiblemente subjetivo en el que Luis baja por la escalera de soga para visitar a su hermana Fran por unos instantes, y dista apenas dos escenas del viaje final de Luis y Enrique para reunirse definitivamente con Fran en New York. Por su fuerte carga poética, su característica subjetivación y la abundancia de recursos no verbales portadores de acción y contenido fabular, la obra de Fornés propicia muchas posibilidades en la aplicación del método dramatológico al análisis de la acción.

Retratos, con dos viajes anteriores a la acción patente y otro viaje posible ubicado en el futuro próximo, dramatiza el mito del viaje en la Gran Cuba desde un ángulo hasta hoy casi inexplorado. Con la acción ubicada en el adentro de la Isla, la permanencia misma de la protagonista en la casa materna se revela imposible: su viaje hacia el exilio y el tipo de vínculo que este viaje creó entre ella y su familia han provocado la enajenación de los lazos y afectos familiares, sustituidos ahora por las obligaciones de éxito y prosperidad que la protagonista ha adquirido, sin proponérselo, durante su estancia fuera de la Isla, porque esas obligaciones de éxito y prosperidad constituyen la esencia misma del mito del viaje para el imaginario de la Gran Cuba.

El exilio divide también el tiempo en un antes y un ahora. En ocasiones es posible atisbar, pronosticar o soñar un después que completa el vector pasado-presente-futuro por donde cursa la acción. El tiempo patente en todas las piezas corresponde, desde luego, al presente, pero también aquí destaca, como en otros aspectos, *Nadie se va del todo*, que pone en escena el pasado a través de una línea temporal por donde cursa la línea de acción secundaria y que puede considerarse como el reino de las causas.

El tiempo está asimismo tematizado en los diálogos, anotado en las acotaciones e incluso reflejado en los paratextos autorales de algunas de estas obras. Reservorios del tiempo resultan determinados objetos-signo, como las cajas de cartas y fotografías donde Antonio, en *Nadie se va del todo*, y Aleida, en *Sanguvin en Union City*, atesoran el tiempo pasado. Esos objetos cargados de tiempo tienen una gran importancia para la acción y llegan a parecer omnipresentes, como si se trasladaran de una pieza a otra igualmente revestidos con similares mecanismos de resemantización, como la carta que Julio escribe a su familia antes del fusilamiento en *Nadie se va del todo* y que después de recorrer las dos líneas de acción y los dos actos de la estructura externa, pasa

finalmente de las manos del abuelo a las del nieto en un arco de más de treinta años; la que, en *Sanguivin en Union City*, llega a casa de Catalina, dirigida a Aurelito, Aleida la recibe y Nidia la intercepta para utilizarla como arma contra el chantaje del hermano, y cuya procedencia revela las oscuras actividades políticas de Aurelito desde un tiempo muy anterior al escenificado; la que, en *El súper*, Roberto espera para poder trasladarse de New York a Miami; las numerosas cartas de Luis a Fran, que en sí mismas tematizan, verbalizan y, desde su espacio en el diálogo, escenifican y dramatizan el tiempo de la separación de los hermanos en *Cartas de Cuba*.

Las fotografías, que dan nombre a la obra y a los cuadros en que se divide *Retratos*, importan también en *Sanguivin en Union City* y en *Nadie se va del todo*, donde incluso aparecen proyectadas como diapositivas, con el mismo sentido de reservorio del tiempo, no solo de los recuerdos personales sino también del tiempo histórico que atañe al individuo, a la familia y a toda la sociedad mas allá del personaje, del texto y de la escena, como una proyección del drama fuera de sus fronteras hacia la realidad que intenta referenciar.

La espera por una llamada telefónica que habrá de cambiar el destino del personaje –como las que esperan Roberto en *El súper* y Elena en *Retratos*– funciona como otro depósito de tiempo de cara al encaje de un tiempo diegético más o menos extenso en el tiempo escénico mucho más reducido. El recurso de la llamada telefónica que informará al personaje de graves noticias acaecidas mucho antes consigue espacializar el tiempo, porque la demora temporal significa en realidad separación espacial, y si un personaje, como Roberto en *El súper*, se entera de la muerte de su madre semanas después del entierro, todo ese tiempo se convierte en el abismo contenido en la frontera entre los espacios, límite impenetrable entre los conjuntos semánticos complementarios.

El tiempo dividido es tal vez uno de los más agudos signos dramáticos de la fractura, y la incertidumbre hacia el futuro da fe de un tiempo sin esperanzas en cuatro de las seis obras estudiadas: *Los siete contra Tebas*, *El súper*, *Sanguivin en Union City* y *Retratos*. Solo *Nadie se va del todo* y *Cartas de Cuba* dejan entrever un futuro de felicidad para sus personajes, siempre a través de la unión de la familia, que se presenta como realizada en el presente y posible en el futuro en Monge Rafuls, y como realizada en un sueño de felicidad, que tal vez representa el futuro, en Fornés.

El espacio dramático que hemos estado examinando en cada una de estas seis obras tiene un referente objetivo fácilmente identificable con lo que hemos definido como la Gran Cuba. Debido sobre todo a las peculiares condiciones políticas y migratorias que han prevalecido en la Isla durante el período de tiempo en que estas obras se escribieron y se estrenaron –véase 1.5–, tanto el espacio sociocultural y geográfico político de la Gran Cuba como el espacio dramático de estas obras que lo están representando, coinciden con las características del campo semántico que Lotman (1970) considera imprescindible para la fundación de un argumento, dividido como está en dos subconjuntos recíprocamente complementarios, cuyo límite es impenetrable en condiciones normales, pero se revela como penetrable para el héroe-actuante (294). Ese límite condiciona un grupo de peculiaridades de la relación “dentro/fuera” que atañe desde luego al espacio pero también a la acción, a los personajes e incluso al tiempo, donde la linde definida por el exilio marca, como se ha visto, en el vector presente-pasado-futuro, la distinción entre el antes, el ahora y el después.

Para el referente objetivo, la relación “dentro/fuera” se presupone como la que se establece entre el adentro y el afuera de la Isla. Pero para las respectivas fábulas esta relación se complica porque el espacio ficticio puede estar dentro de la Isla, como en la Isla-Tebas de *Los siete contra Tebas*, o en la casa cubana de *Retratos*, o fuera, como en *El súper* y *Sanguivin en Union City*, o dentro y fuera, como en *Nadie se va del todo* y *Cartas de Cuba*.

Para la escenificación, el espacio real puede ser único como en *Los siete contra Tebas*, *El súper*, *Sanguivin en Union City* y *Retratos*, o múltiple, ya sea más visible la división escénica del espacio, como en *Cartas de Cuba*, ya sea que el espacio escénico albergue simultáneamente los dos espacios diegéticos en la amalgama indistinguible de *Nadie se va del todo*. Para nuestro estudio resulta de especial interés esa división del espacio dramático que habla de la escisión del individuo, la familia y la sociedad: en *Cartas de Cuba* los personajes buscan desesperadamente vías de comunicación muchas veces peligrosas –escalas de soga– o invisibles –pasillos, escaleras traseras– o disimuladas –panel mágico, puerta de perros– entre los espacios opuestos, es decir, vías de transgresión del límite entre los dos conjuntos recíprocamente complementarios del campo semántico. En *Nadie se va del todo* los personajes viven simultáneamente los diferentes espacios, y la ubicación del cuerpo real del actor en dos espacios diegéticos diferentes otorga al personaje una ubicuidad que es al mismo tiempo el signo de su fractura. Si Tony, personaje ficticio, descubre en medio del mundo ficticio del Central

Zaza que “nadie se va del todo”, el investigador cubano Rine Leal (1995b) confesará, en un texto escrito en medio del exilio tardío donde lo encontró la muerte, que “tampoco nadie se queda del todo” (XXIX).

Las distancias entre el afuera y el adentro de la Isla y la difícil y muchas veces mortal frontera que los delimita y separa representan un terreno propicio para cualquier transgresión. Esa transgresión del límite entre los dos espacios opuestos facilitará el desarrollo de una fábula que, al menos en los casos que estudiamos aquí, está inscrita en un texto dramático que a su vez será escenificado. En esa fractura inicial del espacio común a todas las obras, podemos discernir el origen de la fractura del espacio dramático en cada una de ellas. La actualización de esa fractura reviste las más diversas variantes.

El adentro puede coincidir con el espacio patente y ser Tebas intramuros en *Los siete contra Tebas*. En el afuera –espacio ausente– cabe entonces todo lo que excede las murallas, todo lo que está más allá de las siete puertas, que son en sí mismas contigüidad y límite –espacio latente. El adentro es el espacio visible, patente, donde desarrollan la acción los personajes presentes. Colindante y contiguo con este ámbito, hay un espacio latente que es la frontera entre el adentro y el afuera: las puertas de Tebas donde se libra la batalla, acción latente, entre los soldados fieles a Etéocles, el rey dentro de las puertas, y los soldados invasores del ejército de Polinice, el rey desterrado. Más allá se encuentra todavía un afuera más lejano y autónomo: el espacio ausente que es el espacio del destierro, el exilio.

Así mismo, en *Retratos*, cuyo espacio patente es, como se ha definido, “el aquí –la casa, La Habana, Cuba–”, el espacio ausente es “el allá –Londres, Europa, el mundo–”, y el espacio latente, que rodea el fragmento de casa familiar visible en escena –la casa de la vecina, con ese teléfono a donde llegan las llamadas de afuera–, funge también como límite entre los dos conjuntos del campo semántico.

Mayor complejidad reviste la oposición en obras como *Cartas de Cuba* y *Nadie se va del todo*, con dos espacios patentes, siempre visibles, cada uno de los cuales puede representar el adentro de unos personajes y el afuera de otros. Zaza es el espacio familiar, el adentro, no solo para Coral, Antonio, Asunción y Mime, sino incluso para Lula, quien, dividida en dos épocas y dos lugares, tuvo que abandonar su espacio familiar –que se había convertido para ella en espacio de perdición y muerte– hacia un área de salvación afuera, desde la cual regresa. Ese mismo espacio es extraño y remoto

para su hijo y su nuera, a pesar de la paulatina identificación de Tony con el espacio Cuba.

Del mismo modo, tanto el apartamento de New York como la Cuba representada por un muro sobre la azotea de ese apartamento en *Cartas de Cuba*, son espacios patentes que representan el adentro para los personajes que habitan cada uno de ellos. La casa de Fran es un afuera erigido en espacio de salvación para la familia de Luis. El derecho a la búsqueda de la felicidad, insistentemente sostenido por diferentes personajes a lo largo de la obra, es el derecho a atravesar el límite y salir del espacio Cuba.

Un aspecto particular de la relación “dentro/fuera” es la tensión entre la perspectiva externa y la interna, más o menos explícita, que compete también, y no solamente, al espacio, pero que en este nivel refuerza y agudiza la fractura del individuo. La subjetivación de la perspectiva, especialmente en estados alterados de conciencia del personaje cuyo punto de vista se escenifica, implica entonces una internalización del espacio que puede transgredir el límite, como en la pesadilla de Roberto en *El súper*. El soliloquio de Tony en *Sanguivin en Union City* coincide también con una transgresión del límite espacial. En ambos casos, tanto en la pesadilla como en los recuerdos del demente, la subjetivación conduce hacia Cuba, el espacio ausente por excelencia en estas obras.

La tematización y la dramatización de la familia cubana en estas obras explora los vínculos parentales, de modo que tanto las funciones sintácticas más universales como aquellas que integran el modelo actancial pueden identificarse en el reparto de cualquiera de estas piezas con uno de los parientes más cercanos del ego –ya se ubique el centro parental “ego” en el sujeto del esquema actancial de Greimas, o en el héroe-actuante de Lotman, o en el protagonista de cualquier sistema de jerarquización de los personajes.

En *Los siete contra Tebas*, los dos hermanos, Etéocles y Polinice, son dos protagonistas y cada uno es a su vez, en espejo, el antagonista del otro. En *El súper*, como ya hemos anotado, los tres miembros de la familia conforman el núcleo principal de la historia: con Roberto como protagonista, Aurelia como deuteragonista, y Aurelita como tritagonista, tenemos al padre, la madre y la hija como personajes principales de la obra.

En *Sanguivin en Union City* la mayoría de los personajes patentes están organizados en torno al padre difunto, un personaje ausente con el que cada uno de ellos tiene un vínculo familiar y emocional –positivo, negativo o conflictivo– casi más fuerte que con cualquiera de los vivos. Con el que todos consideran el “cabeza de familia” muerto, la familia patriarcal tradicional cubana queda así decapitada, encabezada por mujeres –la abuela, la madre, la hija predilecta del padre difunto– y con los personajes unidos por lazos familiares muy disfuncionales. Valdés fue en Cuba, durante mucho tiempo, el apellido de los hijos de la Casa de Beneficencia, y esta familia sin padre, con el centro de poder desplazado y disgregado, con los afectos trenzados en odios, rencores, intolerancias y pactos entre traidores, es también el símbolo de una nación disgregada, dividida por el exilio y los antagonismos, odios y traiciones políticas durante décadas.

La familia de *Nadie se va del todo* ha sido desgarrada por la guerra, la represión y el exilio. En las tres generaciones representadas hay tres triángulos parentales sucesivos de padre, madre e hijo: con Antonio, Coral y Julio entre los mayores; Julio, Coral y Tony en la siguiente generación; y Tony, su esposa Lourdes y los ausentes Maikito y Lourditita entre los más jóvenes. En todos los casos puede detectarse el esquema de la fractura: Antonio enajenado por el dolor, Julio fusilado y Tony desarraigado son los tres padres de la fábula. Todos patentes, son los padres de las tres familias entrelazadas por lazos de sucesión consanguínea que han quedado cortados por la guerra y el exilio. Coral, Lula y Lourdes son las tres esposas y madres: Coral vive en la más extrema pobreza, con su marido enajenado, vio morir a su hijo en el paredón de fusilamiento, su nuera y su nieto tuvieron que huir al exilio para salvar la vida; Lula perdió a su marido, el padre de su hijo, fusilado, tuvo que separarse de su familia y huir con su hijo en brazos al exilio forzoso, consiguió éxito profesional pero siente la necesidad de regresar; Lourdes, personaje patente en solo dos cuadros, pero secundario, hija de cubanos exiliados, nació en Estados Unidos, ha perdido todo vínculo con Cuba, incluso la lengua materna, y teme perder a su marido en ese regreso a una patria que es para ella un sitio peligroso y extraño.

En *Cartas de Cuba*, los hermanos, Luis y Fran, y Enrique, hijo de Luis y sobrino de Fran, son los personajes principales, otra familia separada por el exilio cuyo sueño de felicidad es reunirse, pero en este caso no hay noticia de que Fran sienta nostalgia por Cuba sino solo deseos de vivir junto a su hermano y su sobrino. Para ellos la felicidad es reunirse en el exilio.

En *Retratos*, en cambio, no hay felicidad posible: sin capacidad para sostenerse en el exilio ni deseos de permanecer en el extranjero, Elena necesita regresar a la patria, al hogar y al seno de la familia, pero esa familia medra con el exilio de la hija y hermana y no se trata ya de nostalgia ni de añoranza, ni de diferencias políticas o éticas. Tal como ocurre en *Nadie se va del todo*, hay un gran número de personajes que podríamos considerar principales y, del mismo modo que la tragedia desgarró a toda la familia en la obra de Monge Rafuls, también en *Retratos* el conflicto familiar afecta a todos y a cada uno de sus miembros. Igualmente aparece aquí la familia decapitada, el abuelo muerto, ausente como personaje, pero omnipresente desde su cuadro en la pared, como el padre muerto de *Sanguivin en Union City*; muerto también el padre de Elena y Sofía y, en general, tres generaciones de mujeres sin hombre, viudas como la madre y la abuela, Elena divorciada después de sufrir maltratos, Sofía abandonada y amancebada.

Como observamos con relación al espacio, los protagonistas están definidos con relación al límite espacial que, en las obras que examinamos aquí, separa la Isla del exilio. En *Los siete contra Tebas*, los dos hermanos dirimen su diferencia en el mismo límite representado por la puerta. Roberto, el Súper, ya salió de Cuba y ahora, en New York, sueña con irse a Miami, porque ahí está más cerca de Cuba, aunque ya no tiene ni esperanzas de volver a cruzar el límite. La familia que se reúne en torno a la cena de Union City está marcada por una sucesión de exilios que atraviesa ya tres generaciones hasta llegar a Nidia, abocada a una especie de exilio familiar. Entre la opción de quedarse con su familia y perder a su pareja, y la alternativa de abandonar a los suyos para irse a vivir con Sara a New York, elige quedarse y no transgrede el límite. Tampoco transgrede el límite impuesto por el tabú que no le permite confesar a su familia su homosexualidad. Pero en Nidia el protagonismo está precisamente en su resistencia, todos la empujan a cruzar un límite pero el valor del héroe está aquí en resistir la tentación de transgredir. Opta por evadirse a través de su adicción al trabajo, como mismo se han evadido sus hermanos: Aurelito hacia el alcohol, Tony hacia la demencia.

Luis y su hijo Enrique atraviesan la frontera casi impenetrable que ha quebrado la familia y los separa de la felicidad. En cambio, la doble transgresión del límite es común a las protagonistas femeninas, de *Retratos* y *Nadie se va del todo*. Tanto Elena como Lula salen y regresan y, si el primer viaje hacia afuera es siempre transgresor, e

incluso en el caso de Lula está muy próxima a la acción patente,¹⁵⁹ es notable que sea precisamente en el regreso donde se asienta, tanto para Lula como para Elena, el sustrato del drama. Si Nidia tuvo que vencer las presiones que la empujaban a transgredir el límite, Lula y Elena tuvieron que enfrentar presiones contrarias a la transgresión.

Tal vez la conclusión más exacta y abarcadora de este estudio haya sido escrita hace más de veinte años por Rine Leal (1995b):

La insularidad marca un ámbito espacial frente a la otredad, es decir, frente a la mirada del otro, del que se encuentra “en la otra orilla”. [...] Pero al mismo tiempo la insularidad castiga con sus límites cerrados, con la imposibilidad de traspasar el horizonte que retrocede en la misma medida en que se avanza, con una naturaleza que no puede vencerse más que con un acto de evasión, de transgresión de sus límites, y que tiene mucho que ver con ese universo cerrado y sin salida que nuestro teatro muestra con gran frecuencia. [...] La Isla será siempre una puerta abierta pero que puede no conducir a parte alguna, pues el mar carece de señales, de signos, de caminos, de límites. (XII)

¹⁵⁹ De hecho el viaje de Lula con su hijo hacia el exilio transcurre en una elipsis entre el momento en que decide huir de la casa de sus suegros, en el Central Zaza, y el momento de la entrevista frente al Oficial de Inmigración, ya en territorio norteamericano.

Bibliografía primaria

- ACOSTA, IVÁN (1977a) *El súper*, Miami, Ediciones Universal, 1982.
- (1977b) *El súper*, en Valiño y Fundora (2011): 49-104.
- (1989) *Tres obras teatrales*, Houston, Arte Publico Press.
- ARRUFAT, ANTÓN (1955) “Antígona”, en *Ciclón*, vol. I, n. 6, noviembre: 37-45.
- (1963a) *Teatro*. La Habana, Unión.
- (1968a) *Los siete contra Tebas*. La Habana, Unión.
- (1968b) *Los siete contra Tebas*. La Habana, Alarcos, 2001.
- (1968c) *Los siete contra Tebas (edición homenaje)*. La Habana, Alarcos, 2007.
- (1968d) *Los siete contra Tebas*, en Valiño y Fundora (2010): 453-493.
- (1987) *La tierra permanente*. La Habana, Letras Cubanas.
- (1994) *Cámara de amor*. La Habana, Letras Cubanas.
- FORNÉS, MARÍA I. (1986) *Plays*, Baltimore, PAJ Publications.
- (2000) *Cartas de Cuba*, en Valiño y Fundora (2012): 167-192.
- MARTÍN JR., MANUEL (1982a) *Sanguivin en Union City*, en Espinosa Domínguez (1992): 789-860.
- (1982b) *Sanguivin en Union City*, en Valiño y Fundora (2011): 321-368.
- MONGE RAFULS, PEDRO (1991a) *Nadie se va del todo*, en Leal (1995a): 109-158.
- (1991b) *Niemand geht ganz und gar*, en Adler y Herr (1999a): 109-158.
- (1991c) *Nadie se va del todo*, en Monge Rafuls (2012b): 1-62.
- (1991d) *Nadie se va del todo*, en Valiño y Fundora (2012): 5-49.
- (2011a) *Tula, La Magna*, New York, Ollantay Press.
- (2012a) *El sueño neoyorquino*, en Sarraín (2016): 75-122.
- (2012b) *Teatro entre dos siglos*, New York, Ollantay Press.
- ZALDÍVAR, LILIAN S. (2006) *Retratos*, en *Teatro cubano actual. Obra premiada y finalistas* (2008): 169-225.
- (2009) *Naufragio de la fe*, en *Unión*, n. 67: 86-95.

Bibliografía secundaria

- ACOSTA, RINALDO (2003) “La frontera mitológica y su guardián”, en *Entretextos*, n. 2, noviembre, <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm> [2-3-2017].
- ACUÑA, MARÍA LUISA y JOSEFINA GARCÍA-CARRANZA (1971) “Bibliografía del teatro cubano”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n. 3: 87-154.
- ADLER, HEIDRUN (2014) “Una coma entre dos culturas”, en Martínez y Soto (2014a): 33-46.
- y ADRIÁN HERR (1999a) (comp.) *Kubanische Theaterstücke*, Frankfurt, Vervuert.
- y ADRIÁN HERR (1999b) *De las dos orillas: teatro cubano*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- ALCIDES, RAFAEL (2007) “Del hechizo de *Los siete contra Tebas*”, <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/del-hechizo-de-los-siete-contra-tebas-53857> [14-11-2007].
- ÁLVAREZ, CONSUELO y ROSA IGLESIAS (2001) “Fidelidad y libertad mitográficas en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”, en *Unión*, n. 42: 16-21.
- ALVAR, MANUEL (1996) *Manual de dialectología hispánica*, Barcelona, Ariel.
- ARROM, JUAN JOSÉ (1944) *Historia de la literatura dramática cubana*, New Haven, Yale University Press.
- ARRUFAT, ANTÓN (1963b) “La mayor virtud de mi teatro son sus defectos”, en *La Gaceta de Cuba*, n. 19, 3 de junio: 2-3.
- (1964) “Las piezas y yo”, en Arrufat (1994): 5-27.
- (1995) “Profesión de fe”, en *La Revista del Vigía* 6.2: 107-110
- (1999) “Respuesta a un cuestionario de Jesús Barquet”, en *Encuentro de la cultura cubana*, n. 15: 28-40.
- (2001) “Examen de medianoche o discurso de aceptación”, en *Unión*, n. 42, enero-marzo: 2-3.
- AUERBACH, ERICH (1946) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- AVILA, LEOPOLDO (1968) “Antón se va a la guerra”, en *Verde olivo* 9.46: 16-18.
- BANTON, MICHAEL (1997) *Ethnic and Racial Consciousness*, Londres, Longman.

- BARQUET, JESÚS J. (1993) “El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar y El asalto* de Reinaldo Arenas”, en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, n. 85: 119-134.
- (1999) “Subversión desde el discurso no-verbal y verbal de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”, en *Latin American Theatre Review*, University of Kansas, primavera: 19-34.
- (2001) “Vigencia y utopía de *Los siete contra Tebas*”, en *Encuentro de la cultura cubana*, n. 20: 38-47.
- (2002) *Teatro y revolución cubana: subversión y utopía en Los siete contra Tebas de Antón Arrufat*, New York, Edwin Mellen.
- (2007a) “Entre bambalinas: *Los siete contra Tebas*”, en Arrufat (1968c): 73-88.
- (2007b) “Dos obras ‘cubanas’ de Manuel Martín Jr.: *Swallows y Sanguivín en Union City*”, en *Contexto*, vol. 11, n. 13: 165-178.
- BEJEL, EMILIO (1979) “La dirección del conjuro en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”, en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, n. 30: 40-46.
- BLANCO, SERGIO (2016) “La autoficción: una ingeniería del yo”, <http://www.revistatemporales.com/2016/03/12/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/> [12-3-2016].
- BOUDET, ROSA ILEANA (1983) *Teatro nuevo: una respuesta*, La Habana, Letras Cubanas.
- BULMAN, GAIL A. (2003) “El exilio puesto en escena: la búsqueda de la nación y de sí mismo”, en Martínez y Soto (2014a): 65-90.
- CABALLERO, CAROLINA (2016) “Es muy probable que los lectores...”, en Sarraín (2016): 5-13.
- CABALLERO MENÉNDEZ, ATILIO (2015) *Santa tu boca. Ocho dramaturgos cubanos*, Madrid, Hypermedia.
- CAMPBELL, JOSEPH (1949) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CARRIÓ, RAQUEL (1988) *Dramaturgia cubana contemporánea: estudios críticos*, La Habana, Pueblo y Educación.
- CASAL, LOURDES (1971) (ed.) *El caso Padilla. Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, Miami, Universal.
- CASTRO, FIDEL (1961) “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y secretario del PURSC, como

- conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961”, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> [10-3-2016].
- CELDRÁN, CARLOS (2007) “Una segunda lectura de *Los siete contra Tebas*, algunos años después”, en Arrufat (1968c): 169-171.
- CORCES, LAUREANO (1999) “Más allá de la isla: la identidad cubana en el teatro del exilio”, en Adler y Herr (1999b): 59-64.
- CORRALES, JOSÉ (1995) Presentación a *Nadie se va del todo* (mecanoscrito, s/f, inédito), cit. en Leal (1995b): XXIV.
- CORTINAS, RODOLFO J. (1991) (comp.) *Cuban American Theater*, Houston, Arte Publico Press.
- CORZO, PEDRO (2014) “Causa 829 (1960)”, <http://www.periodismosinfronteras.org/causa-829-de-1960-martires-del-castrocomunismo.html> [6-12-2016].
- DE LA NUEZ, IVÁN (2013) “*El súper* cumple treinta y cinco años”, www.ivandelanuez.org/?p=2650 [21-4-2013].
- DE LA PAZ, LUIS (2010) (comp.) *Teatro cubano de Miami*, Miami, Silueta.
- DEL PINO, AMADO (2011) “La familia se mira al espejo”, www.tablasalarcos.cult.cu [22-5-2011].
- DEVORE, JOHN (2000) “Letters from Cuba”, http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/02-2000/letters-from-cuba_273.html [3-3-2017]
- DÍAZ-CAMPOS, MANUEL (2014) “8. Bilingüismo y español en los Estados Unidos”, en *Introducción a la sociolingüística hispánica*, Chichester, Wiley & Sons: 214-240.
- DÍAZ, CARMEN (2008) *Siete jornadas en Miami*, Miami, Alexandria Library.
- DÍAZ MARTÍNEZ, MANUEL (1997) “El caso Padilla: crimen y castigo (recuerdos de un condenado)”, en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 4-5: 88-96.
- DÍAZ VARGAS, HENRY (2014) “El tejido del tiempo en *Nadie se va del todo*”, en Martínez y Soto (2014a): 355-357.
- DWORKIN Y MÉNDEZ, KENYA C. (2002) “Cuban Theater, American Stage: Before Exile”, en Ramos García (2002): 103-130.
- ESCARPANTER, JOSÉ A. (1986) “Veinticinco años de teatro cubano en el exilio”, en *Latin American Theatre Review*, spring: 57-66.
- (1987) “El teatro cubano fuera de la Isla”, en *Encuentro de dos mundos*, vol. II, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

- (1999) “Teatro exiliado: contra viento y marea”, en Adler y Herr (1999b): 51-58.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, CARLOS (1992a) (ed.) *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (1992b) “Una dramaturgia escindida”, en Espinosa Domínguez (1992a): 13-77.
- ESPINOSA MENDOZA, NORGE (2001) “Meditación en la séptima puerta: alrededor de *Los siete contra Tebas*”, en Arrufat (1968b): v-xxii.
- (2007a) “El cumplimiento de Tebas”, <http://www.granma.cu/granmad/2007/11/03/cultura/artic02.html> [3-11-2007].
- (2007b) “Nuevos retratos para una nueva dramaturgia”, <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=10888&idseccion=32> [10-5-2007].
- ESTÉVEZ, ABILIO (1992) “El golpe de dados de Arrufat”, en Espinosa Domínguez (1992a): 861-867.
- FEBLES, JORGE (2006) (ed.) *Into de Mainstream. Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars Press.
- FORNET, AMBROSIO (2007) “El Quinquenio Gris: revisitando el término”, en *Revista Casa de las Américas*, n. 246: 3-16.
- FRIERA, SILVINA (2017) “El teatro es un espejo oscuro en donde venimos a mirarnos. Entrevista a Sergio Blanco”, en *Página 12 (Cultura y espectáculos)*, 13 de marzo: 24-25.
- FUENTES, ILEANA (1978) “*El súper*”, en programa de mano del estreno de *El súper* por Centro Cultural Cubano, en temporada de Miami, s/p.
- FUNDORA, ERNESTO (2015a) (comp.) *Dramaturgia cubana contemporánea. Antología*, México, Paso de Gato.
- (2015b) “Dramaturgia contemporánea de la Gran Cuba”, en Fundora (2015a): 9-31.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ-LUIS (1991) *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC.
- (1996) “Anacronismo y ficción (notas para una introducción)”, en *Mundos de ficción*, Universidad de Murcia: 685-692.
- (1998) *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, La Habana, Alarcos, 2015.
- (2004) *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.
- (2011) (dir.) *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, La Habana, Alarcos.

- (2014) *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*, Bilbao, Artezblai.
- (2016) (dir.) *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Antígona.
- GARCÍA GALIANO, ÁNGEL (2013a) “De lecturas, lectores y obsesiones”, en *Revista Cálamo FASPE*, n. 61: 54-59.
- (2013b) *El fuego sordo. Lecciones de literatura contemporánea*, Madrid, Xorki.
- GILMORE, ELSA M. (2002) “Transculturation and Its Discontents: Manuel Martín’s *Union City Thanksgiving*”, en Ramos García, Luis A. (2002): 93-102.
- (2006) “U.S. Cuban Theatre: Music and the Evolution of Cultural Identity”, en *Febles* (2006): 2-14.
- GÓMEZ-SANZ, CHARLES (1994) “The Deal”, en Monge Rafuls (1994): 3-4.
- GONZÁLEZ-CRUZ, LUIS F. y FRANCESCA M. COLECCHIA (1992) *Cuban Theater in the United States: A Critical Anthology*, Tempe, Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- GONZÁLEZ-CRUZ, LUIS F. y ANN WAGGONER AKEN (2000) (eds.). *3 Masterpieces of Cuban Drama*, Copenhagen/Los Angeles, Green Integer.
- GONZÁLEZ MELO, ABEL (2006) *La ciudad sitiada. Teatro y palabra en Antón Arrufat*, La Habana, Alarcos.
- (2009) *Festín de los patíbulos. Poéticas teatrales y tensión social*, La Habana, Letras Cubanas.
- (2011) “Cuando la familia el caos ilumina (Dramaturgia de *Retratos*)”, en García Barrientos (2011): 257-304.
- (2016) “Corrupción de la inocencia (Dramaturgia de *Yo, Satán*)”, en García Barrientos (2016): 129-150.
- GONZÁLEZ MONTES, YARA (2014) “Poética de la muerte y la expoliación en *Nadie se va del todo*”, en Martínez y Soto (2014a): 147-158.
- GONZÁLEZ, PATRICIA (2002) “Nostalgia in Cuban Theater across the Shores”, en Ramos García (2002): 79-92.
- GONZÁLEZ-PÉREZ, ARMANDO (1999) (comp.) *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora. Antología crítica*, Madrid, Betania.
- GRAUPERA ARANGO, ELENA (1981) *Bibliografía sobre teatro cubano: libros y folletos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. (1966) *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- (1970) *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- HAENSCH, GÜNTHER y REINHOLD WERNER (2000) *Diccionario del español de Cuba*, Madrid, Gredos.

- HAMMOND, ROBERT M. y MELVYN C. RESNICK (1988) (ed.): *Studies in Caribbean Spanish Dialectology*, Georgetown University Press.
- HOFLER, ROBERT (2000) "Letters from Cuba", <http://variety.com/2000/film/reviews/letters-from-cuba-1200461377/> [3-15-2017]
- HUTCHEON, LINDA (1992) "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana: 173-193.
- IBSEN, HENRIK (1881) *Espectros*, en *Teatro*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1964: 13-99.
- IMBERT, ANTONIO (1998) "Una comedia con el súper sabor a exilio cubano", en *20 de mayo*, 29 de agosto: 15.
- IRAZÁBAL, FEDERICO (2015) (comp.) *Nueva dramaturgia cubana*, Buenos Aires, FIBA.
- ITURRIA, MIGUEL (2007) "Tebanos en La Habana", <http://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y07/dic07/print/06a10p.htm> [6-12-2007].
- JAKOBSON, ROMAN (1921) "Sobre el realismo en el arte", en Emil Volek (trad. y ed.): *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992: 157-168.
- KALB, JONATHAN (2000) "Letters from Cuba", <http://www.nypress.com/letters-from-cuba/> [15-3-2017]
- KANELLOS, NICOLÁS (2003) "Overview of Hispanic Drama", en *Hispanic Literature of the United States. A Comprehensive Reference*, Westport, Greenwood Press: 247-280.
- KLEIN, ALVIN (1983) "Union City as a playwright's microcosm", <http://www.nytimes.com/1983/03/20/nyregion/union-city-as-a-playwright-s-microcosm.html> [10-1-2016].
- LAURET, MARI (2005) *La odisea del Mariel (un testimonio sobre el éxodo y los sucesos de la Embajada de Perú en La Habana)*, Madrid, Betania.
- LEAL, RINE (1957) "Dos farsas cubanas", en *Pueblo*, La Habana, 2 de julio: 14.
- (1963a) (comp.) *Teatro cubano en un acto. Antología*, La Habana, Ediciones R.
- (1963b) Notas al programa de *Tríptico*, presentado en la salita Las Máscaras.
- (1967) *En primera persona (1954-1966)*, La Habana, Instituto del Libro.
- (1975) *La selva oscura*, La Habana, Arte y Literatura.
- (1980) *Breve historia del teatro cubano*. La Habana, Letras Cubanas.

- (1992) “Asumir la totalidad del teatro cubano”, en *Encuentro de la cultura cubana*, n. 4-5, 1997: 195-199.
- (1995a) (sel.) *Teatro: 5 autores cubanos*, New York, Ollantay Press.
- (1995b) “Ausencia no quiere decir olvido”, en Leal (1995a): VII–XXXIII.
- LESKY, ALBIN (1958) *La tragedia griega*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- LIPSKI, JOHN M. (1988) “Contactos hispano-africanos en el África ecuatorial y su importancia para la fonética del Caribe hispánico”, en Hammond y Resnick (1988): 50-65.
- LÓPEZ, ANA M. (1996) “Greater Cuba”, en Chon A. Noriega y Ana M. López, eds., *The Ethnic Eye. Latino Media Arts*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996: 38-58.
- LÓPEZ MORALES, HUMBERTO (1983) *Estratificación social del español de San Juan de Puerto Rico*, México, Universidad Nacional Autónoma.
- LÓPEZ NÚÑEZ, CÉSAR (1964) “Tres obras de Ibsen”, en Ibsen (1881): 7-12.
- LOTMAN, YURI M. (1970) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- MALKIN, JEANETTE (1999) *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- MANZOR, LILLIAN (1995) Presentación a *Nadie se va del todo* (mecanoscrito, s/f, inédito), cit. en Rine (1995a): XXIV.
- (2005) “Más allá del guion: el teatro usanocubano”, en Sarraín y Manzor (2005): VII-XXI.
- MARTIATU, INÉS MARÍA. (2010) (comp.) *Re-pasar El Puente*, La Habana, Letras Cubanas.
- MARTÍNEZ, ELENA M. y FRANCISCO SOTO (2013) “Entre dos culturas: imaginación y diáspora”, en Martínez y Soto (2014a): 401-412.
- (2014a) (eds.) *Identidad y diáspora. El teatro de Pedro R. Monge Rafuls*, Valencia, Aduana Vieja.
- (2014b) “Ausencia y presencia en el teatro: identidad y diáspora”, en Martínez y Soto (2014a): 13-29.
- MARTÍNEZ, ELENA M. (2014): “Ambivalencia, identidad y deseo en *Nadie se va del todo* y *Otra historia*”, en Martínez y Soto (2014a): 215-250.
- MARTÍNEZ, JUAN C. (1992) “Volver al revés las apariencias”, en Espinosa Domínguez (1992): 783-788.
- (1994) “El reencuentro, un tema dramático”, en Monge Rafuls (1994): 70-71.

- MARTÍNEZ SOTOMAYOR, RODOLFO (2012) (comp.) *Tres dramaturgos, tres generaciones*, Miami, Silueta.
- MARTÍNEZ TABARES, VIVIAN (1993) “Teatro cubano de los noventa: voluntad de creación vs. precariedad”, en *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, 3.8: 212-222.
- (2011) (sel.) *Escena y tensión social*, La Habana, Letras Cubanas.
- MEDRANO, HUGO (1998) “Súper comedia”, en *La opinión*, 21 de agosto: 1-6.
- MIRANDA, JULIO E. (1971) *Nueva literatura cubana*, Madrid, Taurus.
- MIRANDA CANCELA, ELINA (2001) “El homenaje a Esquilo de Antón Arrufat”, en Miranda Cancela (2006): 107-131.
- (2006) *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, La Habana, Alarcos.
- MONGE RAFULS, PEDRO R. (1994) *Lo que no se ha dicho*, New York, Ollantay Press.
- (1998) “Haciendo historia”, en programa de mano del estreno de *El súper* por La Avellaneda Actor’s Theater, Los Ángeles, s/p.
- (2011b) “The Playwrights Speak. Los dramaturgos hablan”, en *Ollantay*, n. 38: 9-140.
- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS (1973) *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Miami, Universal.
- MUYSKEN, PIETER (1995) “Code-switching and grammatical theory”, en Lesley Milroy y Pieter Muysken, eds.: *One Speaker, Two Languages: Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995: 177-198.
- NIURKA, NORMA (2001) “Breve pausa obligatoria”, en *El Nuevo Herald*, 11 de mayo: 1C.
- ORTIZ, FERNANDO (1940) “Los factores humanos de la cubanidad”, *Revista Bimestre Cubana*, n. 21: 161-186.
- PADURA, LEONARDO (1999) “Antón Arrufat: las otras zonas de la realidad”, en *Crítica*, México, n. 75: 47-71.
- PAVIS, PATRICE (1980) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.
- (1996) *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PEÑA, EDILIO (1997) “Dos obras puntuales”, en Martínez y Soto (2014a): 369-379.
- PORTUONDO, JOSÉ A. (1981) *Capítulos de literatura cubana*, La Habana, Letras Cubanas.

- PRIETO, JOSÉ (2008) “La caída de Plinio Prieto y sus compatriotas. Escambray 10-XII-1960”, http://blogforcuba.typepad.com/my_weblog/2008/10/la-cada-de-plin.html [6-12-16].
- PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA (1971) “Declaración final”, en *Casa de las Américas*, n. 66: 4-19.
- PROPP, VLADIMIR (1928) *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- RAMOS GARCÍA, LUIS A. (2002) (ed.) *The State of Latino Theater in the United States. Hybridity, Transculturations and Identity*, New York, Routledge.
- RIVAS RODRÍGUEZ, JORGE (1997) “Aclaración necesaria”, en *La Gaceta de Cuba*, febrero: 48-49.
- RIZK, BEATRIZ (2005) “María Irene Fornés: una referencia obligatoria”, en Sarraín y Manzor (2005): 285-297.
- RODRÍGUEZ, ROXANA (2006) “Retratos tras las mamparas”, <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=11018&idseccion=32> [12-10-2006].
- RODRÍGUEZ SARDIÑAS, ORLANDO (1981) “Texto del teatro cubano contemporáneo en el contexto revolucionario”, en Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba Buffill, eds.: *Festschrift José Cid Pérez*, New York, Senda Nueva de Ediciones, 1981: 125-137.
- ROJAS, RAFAEL (1997) “Entre la revolución y la reforma”, en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 4-5: 122-136.
- SÁNCHEZ, YOANY (2011) “Tengo miedo, tengo mucho miedo”, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/tengo-miedo-tengo-mucho-miedo> [11-9-2011].
- SARRAÍN, ALBERTO (2007) “Historia del encuentro, el tropiezo y la construcción de una puesta en escena para *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”, en Arrufat (1968c): 173-191.
- (2016) (sel.) *Teatro cubano actual. Dramaturgia escrita en Estados Unidos (II)*, La Habana, Alarcos.
- y LILLIAN MANZOR (2005) (sel.) *Teatro cubano actual. Dramaturgia escrita en Estados Unidos*, La Habana, Alarcos.
- STEINER, GEORGE (1961) “El verso en la tragedia”, en *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990.
- (1967) *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- STEVENS, CAMILLA (2004) *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*, Gainesville, University Press of Florida.

- SUÁREZ DURÁN, ESTHER (2010) "Lilian Susel y sus retratos: una nueva imagen en la galería teatral", http://www.archivocubano.org/lilan_susel.html [30-10-2014].
- Teatro cubano actual. Obra premiada y finalistas* [del Primer Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002], La Habana, Ediciones Alarcos, 2003.
- [del Tercer Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006], La Habana, Ediciones Alarcos, 2008.
- Teatro cubano. Cuatro obras recomendadas en el II Concurso Literario Hispanoamericano de la Casa de las Américas*, La Habana, Casa de las Américas, 1961.
- TIÓ, SALVADOR (1948) "Teoría del espanglish", en *Diario de Puerto Rico*, 28 de octubre: 5.
- TRIANA, JOSÉ (1999a) (sel.) *El tiempo en un acto. 13 obras de teatro cubano*, New York, Ollantay Press.
- (1999b) "Manuscritos del tiempo", Triana (1999a): VII-XL.
- VALDÉS, NELSON (1992) "Cuban Political Culture: Between Betrayal and Death", en Sandor Halebsky y John M. Kirk, eds., *Cuba in Transition: Crisis and Transformation*, Boulder, Westview Press, 1992: 207-228.
- VALIÑO, OMAR (1998) "Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los años 90", en *Temas*, n. 15: 110-121.
- (2001) "Páginas, diálogos, puertas", en *Unión*, n. 42, enero-marzo: 2-3.
- (2010) "Cifra y concepto de *Dramaturgia de la Revolución*", en Valiño y Fundora (2010): 5-6.
- (2012) (comp.) *Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos*, La Habana, Alarcos.
- (2016) (comp.) *Nueve dramas en presente*, La Habana, Letras Cubanas.
- y ERNESTO FUNDORA. (eds.) (2010) *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008). 30 obras en 50 años*, vol. I, La Habana, Alarcos.
- y ERNESTO FUNDORA. (eds.) (2011) *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008). 30 obras en 50 años*, vol. II, La Habana, Alarcos.
- y ERNESTO FUNDORA. (eds.) (2012) *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008). 30 obras en 50 años*, vol. III, La Habana, Alarcos.
- VASSEROT, CHRISTILLA (1996) "Théâtre Cubain. Principaux dramaturges", en *Les Cahiers*, Montpellier, n. 1.
- VITIER, CINTIO (1958) *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1970.

- VOGLER, CHRISTOPHER (1998) *El viaje del escritor*, Barcelona, Robinbook, 2002.
- WATSON-ESPENER, MAIDA I. (2001) “Literatura y sociedad en el teatro cubano en el exilio: la expresión de la diferencia”, en *A distancia*, UNED: 182-186.
- WEBER, BRUCE (2000) “Dancing in New York, Dreaming Still of Home”, <http://www.nytimes.com/2000/02/21/theater/theater-review-dancing-in-new-york-dreaming-still-of-home.html> [15-03-2017].
- ZAYAS, MANUEL (2006) “Mapa de la homofobia”, en <http://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736> [20-1-2013].

Anexo 1

Listado alfabético de obras teatrales consultadas para la investigación, escritas en el ámbito de la Gran Cuba entre 1959 y 2009, en las cuales se aprecia la fractura que el exilio provoca en el eje individuo-familia-sociedad.

Título	Autor	Año
Adentro	Abel González Melo	2005
Adiós, Tropicana	Charles Gómez-Sanz	1989
Aire frío	Virgilio Piñera	1959
A Little Holy Water	Ramón Delgado	1983
A Little Something to Ease the Pain	René R. Alomá	1980
Anna in the Tropics	Nilo Cruz	2002
Aquello está buenísimo	Héctor Quintero	1990
Aquellos paisajes	Raúl Alfonso	1996
Así en Miami como en el cielo	Raúl de Cárdenas	1990
Ataraxia	Abel González Melo	2008
Ausencia quiere decir olvido	Carmen Duarte	1999
Balada de un verano en La Habana	Héctor Santiago	1994
Beautiful señoritas	Dolores Prida	1977
Birds Without Wings	Renaldo Ferradas	1987
Birthday Present	Al Septién	1987
Blind Mouth Singing	Jorge Ignacio Cortiñas	2005
Botánica	Dolores Prida	1990
Broken Eggs	Eduardo Machado	1984

Café con leche	Gloria González	1984
Candle and Sugar	Carmelita Tropicana	1989
Cartas de Cuba	María Irene Fornés	2000
Casa propia	Dolores Prida	1999
Con todos y para el bien de todos	Uva Clavijo	1986
Coser y cantar	Dolores Prida	1991
¿Cuánto me das, marinero?	Carmen Duarte	1994
Cuatro menos	Amado del Pino	2008
Cuba	Renaldo Ferradas	1973
Declaración de principios	Héctor Quintero	1989
Desengaño cruel	Luis Agüero	1989
El baile	Abelardo Estorino	2000
El hombre de ayer y de hoy	José Sánchez Boudy	1980
El león y la domadora	Antonio Orlando Rodríguez	1997
El pasatiempo nacional	Raúl de Cárdenas	2009
El regreso de la condesa	Marcos Miranda	2008
El súper	Iván Acosta	1977
El último bolero	Cristina Rebull Ileana Prieto	1998
Esperando a mamá	Cristina Rebull	2002
Esperando a Odiseo	Alberto Pedro	2001
Exiles	Ana María Simo	1982
Exilio	Matías Montes Huidobro	1987
Fabiola	Eduardo Machado	1986
Fidel Castro and the Baseball Pitcher	Oscar Valdés Estévez	2003

Folk Song	Manuel Pereiras	1979
Gabriel	Manuel Pereiras	1981
Gaviotas habaneras	Yvonne López Arenal	2002
Había una vez un sueño	Miguel González-Pando	1987
Havana is Waiting	Eduardo Machado	2001
Hell and Hesitation	Leopoldo Hernández	1967
HoloCastro	Ileana González Montserrat	1999
Hollinight	José Corrales Manuel Pereiras	1978
Hortensia and the Museum of Dreams	Nilo Cruz	2004
Huevos	Ulises Rodríguez Febles	2004
Ícaros	Norge Espinosa	2003
Ignacio y María	Nara Mansur	2001
In the Eye of the Hurricane	Eduardo Machado	1991
Jardín de héroes	Yerandy Fleites	2009
Kassandravana	Salvador Lemis	2009
La cebra	Salvador Lemis	2006
La emboscada	Roberto Orihuela	1979
La época del mamey	Andrés Nóbregas	1983
La familia Pilón	Miguel González-Pando	1982
La fiesta	José Triana	1994
La libertad prestada	Mario Martín	1980
La madre y la guillotina	Matías Montes Huidobro	1976
La muerte de Rosendo	Raúl de Cárdenas	1976
La noche	Abilio Estévez	1994

La otra orilla	Ulises Cala	2005
La pasión desobediente	Gerardo Fullea León	2014
Las hetairas habaneras	José Corrales Manuel Pereiras	1998
Las lágrimas del alma	Pedro R. Monge Rafuls	1995
La soledad de Playa Larga	José Sánchez Boudy	1975
Las vidas del gato	Pedro R. Monge Rafuls	1997
Lo que le pasó a la cantante de baladas	José Milián	2001
Los naranjos azules de Biscayne Boulevard	Fermín Borges	1984
Los siete contra Tebas	Antón Arrufat	1968
Mamá cumple ochenta años	Mario Martín	1982
Mamíferos hablando con sus muertos	José Milián	2001
Mar nuestro	Alberto Pedro	1997
Matecumbe (el vuelo de un Pedro Pan)	Mario Ernesto Sánchez	1995
Medea	Reinaldo Montero	1997
Micaela, diva, mambisa y chancletera	Salvador Lemis	1994
Milk of Amnesia	Carmelita Tropicana	1994
Mixed Blessing	Luis Santeiro	1989
Nadie se va del todo	Pedro R. Monge Rafuls	1991
Nevada	Abel González Melo	2005
Nocturno de cañas bravas	José Corrales	1994
No hay mal que dure cien años	Pedro R. Monge Rafuls	1992
Noria	Roberto Yeras	2006
No son todos los que están	Iván Acosta	1978
Ojos para no ver	Matías Montes Huidobro	1979

Our Lady of the Tortilla	Luis Santeiro	1987
Recojan las serpentinas que se acabó el carnaval	Iván Acosta	1983
Recuerdos de familia	Raúl de Cárdenas	1988
Rehenes	José Abreu Felipe	1993
Remiendos	Gerardo Fullea León	1993
Resurrección en abril	Mario Martín	1981
Retratos	Lilian Susel Zaldívar	2006
Santa Cecilia	Abilio Estévez	1995
Sarita	María Irene Fornés	1984
Siempre tuvimos miedo	Leopoldo M. Hernández	1988
Swallows	Manuel Martín Jr.	1980
The Cook	Eduardo Machado	2003
The Cuban Lady	Renaldo Ferradas	1986
The Lady from Havana	Luis Santeiro	1992
Tight Embrace	Jorge Ignacio Cortiñas	2005
Traidor	Reinaldo Arenas	1986
Trash	Pedro R. Monge Rafuls	1995
Tres tazas de trigo	Salvador Lemis	1991
Triángulo	Amado del Pino	2004
Trío	Norge Espinosa	2002
Tula, La Magna	Pedro R. Monge Rafuls	2011
Two Sisters and a Piano	Nilo Cruz	2000
Un cubiche en la luna	Iván Acosta	1982
Union City Thanksgiving	Manuel Martín Jr.	1982

Vendré mañana a despedirte	Abel González Melo	2004
Vida y mentira de Lila Ruiz	José Corrales	1991
Weekend en Bahía	Alberto Pedro	1987
940 S. W. 2nd Street	Leopoldo Hernández	1969

Anexo 2

Entrevista a Antón Arrufat, autor de *Los siete contra Tebas*

Abel González Melo (AGM): *¿De qué manera la familia, tal como aparece representada en su dramaturgia y en especial en Los siete contra Tebas, está atravesada por el tema del exilio?*

Antón Arrufat (AA): Sin duda el exilio, o como antes se decía, el destierro –en el siglo xix, Gertrudis Gómez de Avellaneda lo llamaba expatriación–, es de los grandes temas, preocupaciones y vicisitudes de la familia cubana. Tanto político como sentimental, social o económico, se desarrolló conjuntamente con la sociedad cubana. Fue una de las reacciones que produjo la colonización española. Huir de ella, buscar un lugar posible en la tierra. Dentro de las rígidas estructuras coloniales, se iba creando otra sociedad, año tras año, día a día. Sus héroes, sus líderes, perseguidos, tenían que exiliarse voluntariamente o salir al exilio por decisión de los gobernantes coloniales. Irse a España, escapar de la cárcel, refugiarse en Estados Unidos... La escritura cubana de esos años se hallaba obsesionada por la idea y la presencia del destierro. Aparece en los poemas de José María Heredia, de Juan Clemente Zenea, de José Martí. Poetas obligados a vivir en el exilio, y que reencontraron el país perdido por obra de la memoria y la imaginación. Vivir años fuera de Cuba, regresar por un tiempo permitido, volver a escapar, constituyeron modos de existir de cientos de cubanos y cubanas. Llevarse el país en la maleta, vivir en tierra extraña con el país a cuestas.

Cuando era muchacho, durante las conversaciones familiares, siempre a la hora de comer, sentados a la mesa, oí contar muchos exilios, por diversos motivos. Años cuarenta del pasado siglo. Gente que se iba en busca de trabajo a la isla de Margarita o de meseras fáciles en los bares de ciudades latinoamericanas. Otros partían a estudiar una carrera, a perfeccionarse como profesionales. Algunos regresaban al cabo, volvían de vez en cuando o no volvían nunca más.

AGM: *El hecho de haber salido de Cuba siendo muy joven, y de haber regresado luego a la Isla, ¿considera que ha marcado su dramaturgia, en especial Los siete contra Tebas? ¿Puede afirmar que existen elementos autobiográficos en esta obra? En caso afirmativo, ¿cuáles son?*

AA: Viví en New York tres años. Publiqué *El último tren* en la *Revista Panamericana*, que se imprimía en dos idiomas, inglés y español. *El caso se investiga*, en el periódico *La prensa*, publicado tan solo en español. En esa inmensa ciudad aprendí mucho, dejé de ser el joven provinciano que era cuando llegué. Tal vez cuanto escribí en esa fecha debe estar marcado por aquella espléndida estancia. Quedarme a vivir en tierra extraña, hablar y escribir en otro idioma, luchar a brazo partido por hacerme un lugar dentro de una estructura ajena, en medio de una gran competencia y rivalidad, era algo que no me seducía. Preferí, como muchos otros, volver. *Los siete contra Tebas* es algo posterior. Con el tiempo me resulta difícil señalar cuánto hay de autobiográfico en esta pieza o en cualquiera otra de las que he escrito. Si tengo alguna poética coherente y ordenada, rehúye la relación unívoca entre la vida y el arte. Me interesa crear un mundo libre con sus propias leyes. Quizás se trata de una soberana utopía. Pero cualquier obra literaria también lo es.

AGM: *¿Qué rasgos ubican, a su entender, Los siete contra Tebas dentro de la tradición de la dramaturgia cubana?*

AA: La dramaturgia cubana no es pródiga en obras que empleen la tradición clásica. Conozco solamente dos, para mí considerables: *Aristodemo* de Joaquín Lorenzo Luaces y *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. Ojalá mi pieza tuviera alguna relación con ellas. Ellos utilizaron parte de la anécdota para escribir sus obras, modificaron y enriquecieron esta tradición en la que figuran Racine y, contemporáneamente, Giraudoux. En mi caso, *Los siete contra Tebas* se escribieron mediante el método que podría llamar de “contaminación”. Apenas cambia nada, simplemente dejarse contaminar partiendo de un punto de vista distinto al de los originales. Citaría un cuento de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, como un posible antecedente. Los parecidos que ubican *Los siete contra Tebas* en la tradición de la dramaturgia cubana, son dos: la experimentación con las formas y la admiración por los clásicos.

AGM: *¿Ha tenido contacto con los estrenos de sus obras dentro y fuera de la Isla? ¿Qué puede comentar al respecto?*

AA: Mi contacto ha sido escaso. En México, dirigida por Marta Verduzco, se estrenó la pieza hace varios años. No pude asistir al estreno. Recibí una carta, muy detallada, escrita por el escenógrafo, realmente sorprendente respecto a sus proposiciones para la puesta. El segundo estreno fue en La Habana, bajo la dirección de

Alberto Sarraín. Encontró diversas soluciones escénicas para ciertos momentos de la pieza que algunos incrédulos consideraban irrepresentables, como la entrada de los Espías y la escena en que se describe a los invasores. Resultaron dos de los grandes momentos de su puesta. La tercera representación se realizó en Londres, traducida la pieza al inglés, pero apenas tengo noticias del hecho. Solo algunas notas aparecidas en la prensa.

Marzo de 2017

Anexo 3

Entrevista a Iván Acosta, autor de *El súper*

Abel González Melo (AGM): *¿De qué manera la familia, tal como aparece representada en su dramaturgia y en especial en El súper, está atravesada por el tema del exilio?*

Iván Acosta (IA): *El súper* cumple cuarenta años, desde su estreno en la sala teatro del Centro Cultural Cubano de New York, aquel 5 de noviembre de 1977. En estos cuarenta años solo he escrito quince obras teatrales. Todas están atravesadas por el tema del exilio y, por supuesto, la patria. Al igual que otros colegas compatriotas, el fantasma de la “tragicomedia” cubana siempre nos acecha y no ha sido fácil escaparnos de él.

AGM: *El hecho de haber salido de Cuba siendo muy joven, ¿considera que ha marcado su dramaturgia, en especial El súper? ¿Puede afirmar que existen elementos autobiográficos en esta obra? En caso afirmativo, ¿cuáles son?*

IA: Bueno, desafortunadamente, yo nunca he regresado a Cuba desde que escapé hacia Jamaica en agosto de 1961. Por cierto, ahora que estamos en los preparativos para filmar un largometraje, “Guantánamo”, hemos tratado por distintos medios de conseguir permiso de parte del gobierno cubano para filmar en la Isla, pero hasta ahora solo hemos recibido silencio.

Sí existen algunos elementos autobiográficos en *El súper* y en otras de mis obras. En el caso específico de *El súper*, yo siempre he sido muy observador y he captado comportamientos, anécdotas, cuentos y vivencias entre los miembros de la comunidad exilada, mayormente en New York y New Jersey; de ahí han surgido esos elementos vinculados, directa o indirectamente, a mi vida de exilado. Están mezclados y no te sabría decir cuáles son reales y cuáles son creados.

Cuando escribo, lo hago de manera que mis personajes hablan y se expresan de manera realista. Tanto en *El súper* como, por ejemplo, en mi largometraje *Amigos*, los personajes hablan de manera muy creíble y cotidiana. Así mismo sucede con la obra *Un cubiche en la luna*, y en otras. Creo que por eso *El súper* suena y refleja elementos autobiográficos hilvanados con estampas de semejantes compatriotas exilados.

AGM: *¿Qué rasgos ubican, a su entender, El súper dentro de la tradición de la dramaturgia cubana?*

IA: Bueno, basado en mi experiencia como lector, dramaturgo y director, las obras cubanas con las que yo consideraría que *El súper* pudiese estar relacionada, por su estilo, serían *Contigo pan y cebolla* [de Héctor Quintero], *Aire frío* [de Virgilio Piñera] y *La casa vieja* [de Abelardo Estorino], por solo nombrar tres. Con la diferencia de que *El súper* se ubica en el entorno histórico del exilio cubano; las otras se desarrollan en la Isla. Pero el amor familiar, la relación entre vecinos, el choteo cubano y hasta el final rumbero, nos sitúa dentro de la tradición de la dramaturgia nacional.

AGM: *¿Ha tenido contacto con los estrenos de sus obras dentro y fuera de la Isla? ¿Qué puede comentar al respecto?*

En Estados Unidos he sido invitado a un sinnúmero de universidades a presenciar lecturas, escenificaciones o simposios organizados para estudiar *El súper* y otras obras mías. En algunas de estas presentaciones también se ha mostrado la película y se han realizado trabajos comparativos entre la obra y el filme.

La película es una adaptación directa del texto de la obra original, pero se le editaron algunas escenas, ya que la obra dura dos horas y la película ochenta y cinco minutos. Para la película se usó el mismo elenco que habíamos tenido en el montaje original que yo también había dirigido: Raimundo Hidalgo Gato, Zully Montero, Reinaldo Medina y Juan Granda, los principales. La obra estuvo en cartelera cuatro meses. Cuando los amigos León Ichaso, Orlando Jimenez Leal, Manolo Arce y Mariano Ros vinieron a ver la obra, se entusiasmaron mucho y me propusieron hacer la película. Se consiguió un sótano real y se filmaron dos o tres exteriores durante una tremenda nevada que estaba cubriendo a New York. No me imaginé que aquella obra tan íntima le daría la vuelta al mundo.

En Cuba, después de treinta años de la obra estar censurada, se han hecho varias lecturas escenificadas en la Universidad de La Habana y en uno o dos teatros “independientes”. En Camagüey también se han presentado lecturas y hasta en mi ciudad natal, Santiago de Cuba, hubo una, semiclandestina, en un aula de la Universidad. Penosamente no he podido asistir a ninguna de esas presentaciones en mi propia patria. Por cierto, *El súper* fue publicada por Ediciones Alarcos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, que dirige el profesor y crítico Omar Valiño.

El saber que en Cuba algunos estudiantes, dramaturgos, actores e investigadores de los quehaceres de los dos millones y medio de exilados cubanos en el mundo, tengan acceso a estudiar la obra, me brinda gran satisfacción, y me dan esperanza de que, tal vez a través de las artes teatrales o en general, se pueda crear ese gran puente roto por más de cincuenta y siete años. Para mí es un honor que una obra tan humilde como *El súper* contribuya con un granito de arena, junto a los otros excelentes colegas dramaturgos, también exilados, a lograr el gran abrazo añorado. A veces me pongo a pensar qué bonito sería si un día de estos se pudiese celebrar una gran reunión de dramaturgos, actores y directores en algún lugar del archipiélago cubano.

Marzo de 2017

Anexo 4

Entrevista a Pedro R. Monge Rafuls, autor de *Nadie se va del todo*

Abel González Melo: ¿De qué manera la familia, tal como aparece representada en su dramaturgia y en especial en *Nadie se va del todo*, está atravesada por el tema del exilio?

Pedro R. Monge Rafuls (PMR): El tema del exilio aparece de una manera recurrente, y variada, en mi teatro, pero no siempre relacionado con la familia tradicional (*Trash*, *Entre amigos*) como centro del tema. Mi familia, particularmente yo, fue perjudicada por el régimen y el exilio. Es natural para mí ver todo lo cubano en el extranjero desde mi perspectiva, como exiliado. Pero el tema del exilio se presenta de maneras diferentes en mis obras, puesto que las experiencias/vivencias de las familias del exilio tienen distintas etapas (no generaciones) muy marcadas: social, cultural, política, y económicamente. Y todas, de una manera u otra, las he experimentado.

La primera etapa, a la que pertenezco, la del principio del castrismo, fue la generación que vivió la República Independiente, y aquellos primeros años de imposición “revolucionaria”. Somos los primeros exiliados. Los que algunos, para mí equivocadamente, llaman el exilio histórico. Se encuentra en *Nadie se va del todo*. Pero la etapa del Mariel se encuentra en *Trash*, escrita en inglés. Otra etapa corresponde a los que salieron por motivos más económicos que políticos, como los que asumieron el exilio durante el período especial. Eso lo vemos en *Las vidas del gato* y en *No hay mal que dure cien años*. Otra perspectiva en algunas obras (*Entre amigos* y *Lágrimas del alma*) es la del encuentro de los exiliados que sucede en el exilio, con personajes exiliados que se “realizaron” en la sociedad angloamericana, aunque Cuba les continúa afectando; y es doloroso. Pienso que *el* exilio, sobre todo *mi* exilio, también influye en *Tula*, *La Magna*. No creo que hubiese podido entender el sentimiento *patrio* por Cuba y España de La Avellaneda, que traté de reflejar en esa obra, si no fuera un exiliado. Mi exilio me permitió ver a La Avellaneda como una especie de exiliada, no inmigrante, alejada de su patria, donde muchos la rechazaban y algunos hasta la consideraron española, por tanto, extranjera.

Existe otra experiencia que atraviesa, como dices, mi teatro, y es la del inmigrante. El hecho de ser exiliado se confunde con el de ser inmigrante. Son dos

cosas distintas, tal como las registro, dentro/en mí. Aunque no sé dónde se encuentra la frontera entre las dos vivencias, ambas intensas. Y esa dualidad exiliado/inmigrante está presente en *Trash* y *Entre amigos*, ya mencionadas como obras con el tema del exilio. Pero son exiliados que se reflejan en un mundo de inmigrantes. Sobre todo en *El sueño neoyorquino* podemos examinar que los exiliados se convierten/son inmigrantes, como los otros personajes latinoamericanos, aparezcan o se mencionen en la obra.

AGM: *El hecho de haber salido de Cuba siendo muy joven, y de haber regresado luego a la Isla, ¿considera que ha marcado su dramaturgia, en especial Nadie se va del todo? ¿Puede afirmar que existen elementos autobiográficos en esta obra? En caso afirmativo, ¿cuáles son?*

PMR: Indiscutiblemente mi regreso a Cuba, veintinueve años después de haberme escapado de la represión política del país, marcó mi dramaturgia, por más de un motivo. Antes de ese viaje, a finales de 1990, mi mirada a Cuba, sus cambios, sus problemas, etc., eran por referencias, pues conocí más de la vida social, teatral y otras formas y costumbres isleñas, por relatos, que por los diecisiete años que viví allí, en el batey de un central azucarero, cercano a un pueblo pequeño, Placetas, en el centro de la Isla. Mi vida era tranquila, la de un estudiante provinciano. De pronto me tuve que enfrentar solo a un mundo, en distintas ciudades de distintos países, lejos de aquella vida de pequeñoburgués en un mundo pequeño: Miami, Tegucigalpa, Medellín. Mis vivencias no eran, ni por asomo, las de un cubano isleño de mi edad. Mi vivencia de la experiencia castrista, menos. Cuando comencé a escribir teatro, a los cuarenta y un años, mis referencias dramáticas no eran cubanas; ni siquiera conocía a los autores cubanos, menos aún sus obras. En Chicago, a los veinticuatro o veinticinco años, comencé a acercarme al teatro y oí, como lejanas referencias, algunas cosas sobre el teatro cubano, nada que me interesara, y menos que me impresionara.

Comencé a escribir gracias al empujón del gran dramaturgo mexicano Hugo Argüelles. Mi influencia ha sido la puesta en escena angloamericana, mejor particularizar: la puesta en escena neoyorquina, incluyendo al teatro latinoyorker, en inglés o español. En 1990 era difícil para los exiliados viajar a Cuba. Yo fui con una “semi invitación oficial”, resultado de unas obras mías que vio un funcionario de la embajada cubana en la ONU. El regreso a “la cubanía” –no al hecho de sentirme cubano– fue un choque enorme. Emociones diferentes frente a distintos aspectos: dolor, enfrentamiento conmigo mismo, amor, dignidad, aceptación de una realidad distinta,

cambiada, a la que yo conocía de niño y de muchacho; ir a la tumba de mi madre, a la que no le dieron permiso para salir de Cuba. Encontrarme con mi casa sin mi familia, desde afuera, sin entrar. Oír la historia, en boca de amigos, de cómo fusilaron a un amigo (Pedro Gutiérrez, Chín) en el cementerio de Placetas, con participación pública, y ver cómo sus hijos se relacionaban con los hijos de “los culpables”. Tantas cosas. Todo se amontonaba y se mezclaba en mí. Además, volver a encontrarme con mi familia Rafuls, las consecuencias de la separación familiar: primos adultos que conocí de niños, o primos que ni siquiera sabía que habían nacido. Y, sobre todo, me impresionó que antiguos conocidos de mi familia, y mis primos que no conocía, hablaran como si nunca me hubiera ido. De ahí nació el título. Al mismo tiempo, muchos me identificaban como extranjero, experimenté el servicio como extranjero en los hoteles... En fin, un mundo que injerté en *Nadie se va del todo*. Pero no es una obra autobiográfica, aunque está llena de experiencias de vida de ese primer viaje de regreso. Son lugares y sentimientos que sentí y traté de comunicar. Pero no es mi vida. Es lo que vi y sentí, no es mi vida.

Desde ese viaje, y distinto a lo que sucedía en mis primeras obras, comencé a ver como cubanos (particularmente como zazers y placeteños) a los personajes de mis nuevas obras hasta el momento, aunque la acción suceda en New York, y el tema esté relacionado con inmigrantes y/o existan otras particularidades

AGM: ¿Qué rasgos ubican, a su entender, *Nadie se va del todo* dentro de la tradición de la dramaturgia cubana?

PMR: Posiblemente estoy equivocado pero no ubico *Nadie se va del todo* en la tradición del teatro cubano. No tenía ninguna influencia de la dramaturgia o de la puesta en escena cubana cuando escribí la obra. Cualquier semejanza con otras obras nacionales se debe a la captación de la idiosincrasia y la experiencia cubana. Como dije antes, no conocía teatro cubano. Leí a Piñera después de haberla escrito. Creo que, en ese momento, lo único que conocía de la Isla era *La noche de los asesinos*. También *Recuerdos de Tulipa* de Manuel Reguera Saumell y *Contigo pan y cebolla* de Quintero, ambas por la puesta en escena en el Centro Cultural Cubano. En New York conocía las obras de Manuel Martín, en inglés, y *El súper* de Iván Acosta. No creo que haya semejanza con ninguna de esas obras. Actualmente, después de haber leído mucho teatro cubano, si tuviera que ubicar la obra en esta tradición, lo haría por el tema del reencuentro. En la antología que, años después, editó Rine Leal para Ollantay, él observa la peculiaridad de la escritura en *Nadie se va del todo*, que ya otros habían

comentado. Incluso, y es curioso, antes de *Nadie se va del todo* me conocían como un autor latino; después de *Nadie...*, como un autor cubano, aunque en Cuba ni la conocieron por años.

AGM: *¿Ha tenido contacto con los estrenos de sus obras dentro y fuera de la Isla? ¿Qué puede comentar al respecto?*

PMR: Mis obras, como la de otros dramaturgos exiliados, nunca se han presentado en Cuba. Es un teatro desconocido por la mayoría de los teatristas isleños. No solo por motivos políticos sino, también, por la falta de interés de esos teatristas. Hasta el momento han publicado tres de mis obras en Cuba, y en 2014 David Camps dirigió en La Habana una lectura dramatizada de *Las vidas del gato*. Pude asistir y disfruté mucho la experiencia con los actores y con los amigos que asistieron. El mundo teatral de La Habana, incluyendo la mayoría de mis *amigos*, no se preocupó en asistir, aunque fuera por interés de conocer algo de lo que escribía y de una obra, parte de una dramaturgia escindida, hasta el momento completamente desconocida en Cuba. Creo que continúa desconocida por esa falta de interés. Eso me llama mucho la atención.

Para un dramaturgo cubano exiliado no es fácil estrenar en escenarios internacionales donde la *cosa* política le impide subir. Yo, particularmente, no me quejo de las veces que he subido a escena. Creo que mis obras no son fáciles, tampoco lo soy como dramaturgo, me gusta saber lo que van hacer con mis obras. He podido asistir a muchas de mis puestas en escena. A otras no. Del montaje de alguna me he enterado casualmente, porque lo han hecho sin mi permiso.

Marzo de 2017